This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

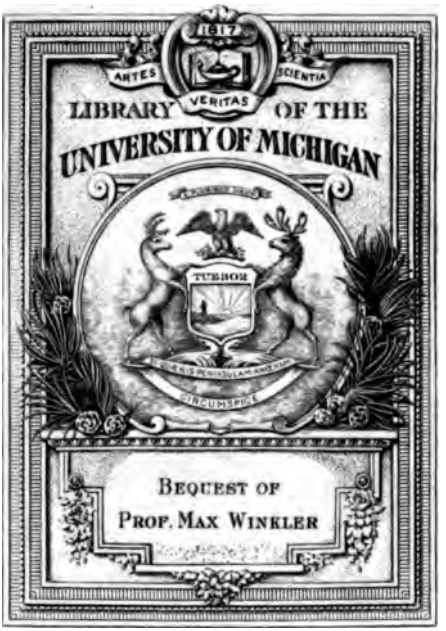
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

1,357,581


1817
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
TUEBOR
SIRCUMSPICE
BEQUEST OF
PROF. MAX WINKLER

H59
1872
v.5-6

Literaturgeſchichte

des

achtzehnten Jahrhunderts.

Von

Hermann Hettner.

In drei Theilen.

Dritter Theil.

Die deutſche Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klaſſiſche Zeitalter der deutſchen Literatur.

Erſte Abtheilung.

Die Sturm- und Drangperiode.

Dritte umgearbeitete Auflage.

Braunſchweig,

Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.

1879.

Geſchichte

der

deutſchen Literatur

im

achtzehnten Jahrhundert.

Von

Hermann Hettner.

Drittes Buch.

Das klaſſiſche Zeitalter der deutſchen Literatur.

Erſte Abtheilung.

Die Sturm- und Drangperiode.

Dritte umgearbeitete Auflage.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1879.

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Winkler Bequest
2-7-31

Inhalt.

Dritter Theil.

Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Einleitung.

Der Kampf gegen die Schranken der Aufklärung.

Erster Abschnitt.

Die Sturm- und Drangperiode.

	Seite
Erstes Kapitel. Herder	25
Zweites Kapitel. Gerstenberg	102
Drittes Kapitel. Goethe. Bis zur italienischen Reise	113
1. Leipzig. Straßburg. Wetzlar	113
2. Frankfurt	135
Götz	142
Clavigo	149
Werther	154
Erwin und Elmire. Claudine von Villabella. Stella	166
Die satyrischen Possen und Fastnachtsspiele	169
Mahomet. Der ewige Jude. Prometheus	174
Faust. Erster Theil	183
Egmont	201
3. Die ersten zehn Jahre in Weimar	208

Seite

Viertes Kapitel. Die Goethianer 235
Lenz 236
Klinger 253
L. Wagner 267

Fünftes Kapitel. Maler Müller 272

Sechstes Kapitel. Wilhelm Heinse 288

Siebentes Kapitel. Die Gefühlsphilosophen und die pietistischen Schwärmer 306
1. Die Gefühlsphilosophen 308
Hamann 308
Jacobi 316
2. Die pietistischen Schwärmer. Lavater. Jung-Stilling. Claudius. Fürstin Gallitzin 324

Achtes Kapitel. Der Göttinger Dichterbund 332
1. Bcie. Bürger. Hely. Christ. und Fr. Stolberg. Voß . . . 332
2. Leisewitz 351

Neuntes Kapitel. Schiller. Bis zu seiner ersten Uebersiedelung nach Weimar 1787 355
1. Die Räuber. — Fiesco. — Kabale und Liebe. — Die Anthologie 355
2. Freigeisterei der Leidenschaft. — Resignation. — An die Freude. 376
3. Don Carlos. Der Geisterseher. Der Menschenfeind. 382

Zehntes Kapitel. Theater und Roman 391
1. Theater. Schroder und Fleck. — Die Ritterstücke. Schröder's und Iffland's bürgerliche Familiengemälde 391
2. Roman. Hippel. Miller's Siegwart. Moritz' Anton Reiser. Der Ritter- und Räuberroman. Der Familienroman (Lichtenberg, Merck) 408

Einleitung.

Der Kampf gegen die Schranken der Aufklärung.

So gewaltig und segensreich die Errungenschaften der großen Aufklärungskämpfe waren, seit der Mitte des achtzehnten Jahrhunderts regten sich überall Zeichen, daß die Aufklärungsbildung bereits über sich selbst hinauszustreben beginne.

Es kam eine neue Epoche, deren unvergänglicher Ruhm und deren geschichtliche Bedeutung es ist, das trotz all' seiner Größe noch beschränkte und einseitige Lebensideal des Zeitalters der Aufklärung zum Lebensideal des vollen und ganzen, reinen und freien Menschenthums, zum Ideal vollendeter und in sich harmonischer Humanität vertieft und verklärt zu haben.

Kein anderes Volk hat diese entscheidende Entwicklung so tief und gründlich und so eigenthümlich durchlebt, kein anderes Volk hat sie zu so festem und klarem Abschluß gebracht.

Zwei verschiedene Entwicklungsstufen dieser großen Epoche sind scharf unterscheidbar. Die erste ist das Ringen und Kämpfen, die zweite die Durchführung und der Genuß des erreichten Sieges. Jene erste Entwicklungsstufe, das erste kühne, aber noch phantastisch unklare Aufleuchten des neuen gesteigerten und vertieften Lebensideals, ist jene leidenschaftliche Erregung der Geister, welche wir als die Sturm- und Drangperiode zu bezeichnen ge-

wohnt ſind. Die zweite Entwicklungsſtufe iſt das eigentlich klaſſiſche Zeitalter der deutſchen Literatur, die kritiſche Philoſophie Kant's, die von dem Ideal wiedergeborenen Hellenenthums getragene Dichtung Goethe's und Schiller's.

Vieles und ſehr Verſchiedenartiges hatte zuſammengewirkt, die gährende Stimmung der Sturm- und Drangperiode hervorzurufen.

Die raſtlos und unerſchrocken vordringende Aufklärungsbildung hatte dem Menſchen endlich wieder das lang verlorene Gefühl ſeiner ſittlichen Würde und Hoheit wiedergegeben. Eben hatte Winckelmann mit flammender Begeiſterung die ſtrahlende Herrlichkeit des griechiſchen Alterthums vorgeführt. Eben hatte ſich der deutſchen Jugend in der von Tag zu Tag wachſenden Luſt und Freude an den gewaltigen Schöpfungen Shakeſpeare's eine ganz neue, bisher ungeahnte Welt von Kraft und Leidenſchaft, von Poeſie und Herzenstiefe erſchloſſen, die mit unwiderſtehlicher Allgewalt ihr ganzes Weſen ergriff und ihre Phantaſie mit den machtvollſten Geſtalten erhöhten Menſchendaſeins erfüllte. Und doch ſah ſich dieſe Jugend in eine Wirklichkeit eingeklemmt, die zu dieſen hochherzigen Idealen und Forderungen im ſchneidendſten Widerſpruch ſtand. Was dem Einzelnen Kraft und Halt giebt, der ſelbſtbewußte Stolz auf ein mächtiges einheitliches Vaterland, wie konnte ihn der Deutſche haben, da Deutſchland noch immer nur ein faſt völlig zuſammenhangloſes Nebeneinander von mehr als dreihundert ſelbſtändigen Souveränetäten und von nahezu fünfzehnhundert Halbſouveränetäten war? Spottend fragte man ſich nur, wie das liebe heilige römiſche Reich überhaupt noch zuſammenhalte. Noch immer wucherte auch unter den fürſorglichen Grundſätzen des ſogenannten aufgeklärten Despotismus viel Härte und Willkür; mit dem zunehmenden Alter war Friedrich der Große nur immer herriſcher und gewaltthätiger geworden. In den meiſten kleineren Ländern aber ſchaltete die

nichtswürdigſte Tyrannei; und zwar um ſo ungezügelter, da das grauſame Prunken mit der unbeſchränkten Selbſtherrlichkeit im Innern den Mangel gebietender äußerer Machtſtellung erſetzen und verdecken ſollte. Noch immer hatte der Adel die verletzendſten Vorrechte, ſtaatlich ſowohl wie geſellſchaftlich; noch immer war faſt die Hälfte der Geſammtbevölkerung hörig. Und auch in den Sitten und Gewohnheiten des Hauſes begegnen wir noch gar manchen befremdenden Zügen der Starrheit und Unfreiheit. Im wohlhabenden und gebildeten Bürgerthum, dem Kern des Volks, viel ſittliche Tüchtigkeit und unermüdliche Arbeitskraft; aber für den Geiſt des Familienlebens iſt es bezeichnend, daß die Kinder für die Eltern nur das unterwürfige Sie haben; der Hausherr als läſtiger Polterer iſt eine ſtehende Luſtſpielfigur. Noch immer das ſteifſte Ceremoniell, feſt abgezirkelte Satzung, wo wir nach friſcher Herzensregung verlangen. Ein ſpannender Widerſpruch, der in dem neuen Geſchlecht um ſo tiefer grollte und wühlte, je mehr in ihm ſelbſt noch die weinerliche Gefühlsweichheit Gellert's, die phantaſtiſche Ueberſchwenglichkeit Klopſtock's, und die ſo eben wieder durch Wieland in Umlauf gekommene Glückſeligkeitslehre der engliſchen Moraliſten lebendig fortwirkten und bunt durcheinander ſchwirrten.

Und mitten in dieſe gährende Stimmung fielen die mächtigſten Anregungen von außen. Goethe hat wiederholt auf den Einfluß der engliſchen Literatur hingewieſen. Und Jedermann weiß, welch friſch empfänglichen Boden der liebenswürdige Humor Sterne's, die trübe Schwermuth Young's, die dämmernde Nebelwelt Macpherſon-Oſſian's in der Innerlichkeit des deutſchen Gemüths fand, und wie der neue Begriff vom Weſen urſprünglicher und naturwüchſiger Volkspoeſie, der durch Lowth's tiefſinnige Unterſuchungen über Geiſt und Form der hebräiſchen Dichtung, durch Wood's geiſtvolles Buch über Homer, durch Percy's Sammlung altengliſcher Balladen, eingeleitet und vor-

bereitet wurde, in Deutschland sogleich auf's tiefste und nachhaltigste zündete. Allein wenn Goethe einmal in einem seiner Gespräche mit Eckermann (Bd. 2, S. 169) äußert, daß aus seiner Lebensbeschreibung nicht genugsam erhelle, was seine Bildung den Bewegungen der gleichzeitigen französischen Literatur verdanke, so gilt dies nicht blos von seiner eigenen Bildungsgeschichte, sondern von seiner Darstellung und Ableitung der Bildungsgeschichte jener denkwürdigen Zeit überhaupt. Die eigentliche Wurzel der deutschen Sturm- und Drangperiode ist das Naturevangelium Rousseau's. Was stumm und ahnungsvoll im Herzen der deutschen Jugend gelegen, das hatte durch Rousseau Leben und Bewußtsein, Ziel und Richtung, Gehalt und Gestalt gewonnen.

Von dem dämonischen Zauber, den der mahnende Weckruf Rousseau's nach Natur und Ursprünglichkeit, nach Wiedergeburt und Verjüngung, auf die nächsten Zeitgenossen ausübte, und zwar mehr noch in Deutschland als in Frankreich, können wir uns heute kaum noch eine genügende Vorstellung machen. Schon 1751, bei der Anzeige der ersten Schrift Rousseau's, hatte Lessing (Lachm. Bd. 3, S. 202) gesagt, man könne von diesen hohen Anschauungen und Gesinnungen nicht ohne heimliche Ehrfurcht reden. Inzwischen aber war die Wirksamkeit und das Ansehen Rousseau's unablässig gestiegen. Selbst Kant, der doch auf's tiefste alle Schwärmgeister haßte, konnte sich der großartigen Gedankenwelt Rousseau's nicht entziehen. Es wird erzählt, daß ihm einmal über dem Studium Rousseau's das Unerhörte begegnete, daß er seinen gewohnten täglichen Spaziergang vergaß; und am 16. August 1766 schrieb Scheffner an Herder (Lebensbild, Bd. 1, 2. S. 165), Kant weile mit seinen Gedanken jetzt beständig in England, weil Hume und Rousseau dort seien. Besonders aber schaarte sich die Jugend um Rousseau. Für Herder war während seiner Königsberger Studentenjahre Rous-

ſeau ſein unausgeſetzter Verkehr; und auch noch in Riga blieb ihm derſelbe für alle ſeine kühnen und genialen Zukunftspläne der beſtimmende Leiter und Führer. Goethe hegte, wie ſein Tagebuch aus der Straßburger Zeit (Briefe und Aufſätze, herausgegeben von A. Schöll, S. 96) beweiſt, die lebhafteſte Vorliebe namentlich für Rouſſeau's religiöſe Ideen. Es iſt eine ſehr bedeutſame Thatſache, daß Keſtner in einem herrlichen Briefe (vgl. Goethe und Werther 1854, S. 37), in welchem er uns Goethe in den erſten Monaten ſeines Wetzlarer Aufenthalts ſchildert, ausdrücklich hervorhebt, daß Goethe ein Verehrer Rouſſeau's ſei, wenn er auch nicht zu deſſen blinden Anbetern gehöre; Werther und Fauſt ſind ohne Rouſſeau undenkbar. Heinſe mit ſeinem Drang nach ſinnlicher Naturfülle bezeichnet ſich als »verfeinerten Rouſſeauiſten«. Lenz wünſcht eine Bildſäule Rouſſeau's unmittelbar neben einer Bildſäule Shakeſpeares, und die Neue Heloiſe iſt ihm das beſte Buch, das jemals mit franzöſiſchen Lettern gedruckt worden. Klinger iſt ſein ganzes reiches und wechſelvolles Leben hindurch niemals aus dem Banne Rouſſeau's herausgetreten. Schiller widmet dem begeiſterten Lob Rouſſeau's eines ſeiner früheſten Gedichte; und ſeine erſten dramatiſchen Dichtungen, von den Räubern bis zum Don Carlos, was ſind ſie anderes als der kraftvoll dichteriſche Ausdruck des tiefen revolutionären Grollens, das der nach Natur und Freiheit lechzende Jüngling durch die Schriften Rouſſeau's in ſich genährt und geſteigert hatte? In der Rechtswiſſenſchaft, im Erziehungsweſen, überall dieſelben tiefgreifenden Einwirkungen. In Rouſſeau's Namen, ſagt Goethe im dreizehnten Buch von Wahrheit und Dichtung, war eine ſtille Gemeinde weit und breit ausgeſäet. Und noch in Niebuhr's Jugendzeit, die doch faſt um ein Menſchenalter ſpäter fällt, war, wie Niebuhr in ſeinen Vorleſungen über die Geſchichte des Zeitalters der Revolution (Bd. 1, S. 83) berichtet, Rouſſeau der Held Aller, die nach Befreiung ſtrebten. Immer zahlreicher

wurden in Deutſchland die Parkanlagen engliſcher Art, deren Reize Rouſſeau in der Neuen Heloiſe ſo warm empfindend gefeiert hatte; und bald gab es in Deutſchland keinen irgend größeren Park mehr, in welchem nicht eine kleine künſtliche Inſel oder ein ſtilles Waldverſteck mit der Büſte Rouſſeau's geſchmückt war.

Die geſchichtliche Stellung der Sturm- und Drangperiode zu den großen Beſtrebungen des deutſchen Aufklärungszeitalters iſt daher genau dieſelbe wie die geſchichtliche Stellung Rouſſeau's zu Voltaire und zu den franzöſiſchen Encyklopädiſten.

Wie in Rouſſeau, ſo auch in der deutſchen Sturm- und Drangperiode das heiße Hungern und Dürſten nach tieferer Gemüthsinnerlichkeit und das zornmüthige Ankämpfen gegen Alles, was in Leben, Sitte und Denkart, in Wiſſenſchaft und Dichtung, dieſem Verlangen nach Natur und Freiheit ſich hindernd entgegenſtellt; und wie in Rouſſeau, ſo auch in der deutſchen Sturm- und Drangperiode zugleich dieſelbe Verzerrung dieſer tieferen Innerlichkeit in die eitelſte Gefühlsſophiſtik, welche oft wieder verwirrte und gefährdete, was durch die Siege der Aufklärung für immer gelöſt und errungen ſchien.

Aus der verrotteten Gegenwart und Wirklichkeit ſollte der Menſch wieder zurückkehren zu dem verlorenen Paradies ſeines unverlierbar angeborenen Naturzuſtandes. Aus der herzſchnürenden Enge der herrſchenden Aufklärungsbildung ſollte der Menſch ſich wieder erheben und erlöſen zum unverbrüchlichen Idealismus des Herzens, zur unverkümmerten Erfaſſung und Erfüllung ſeiner vollen und ganzen, reinen und urſprünglichen Menſchennatur. Doch zunächſt trat nur die eine Einſeitigkeit an die Stelle der anderen. Die Jahre der Sturm- und Drangperiode ſind die Flegeljahre der deutſchen Bildung; und zwar um ſo ungebärdiger, je mehr die Enge und Stille des Daſeins Phantaſie und Gemüth ganz auf ſich ſelbſt wies, je mehr bei der Erſtorbenheit aller öffentlichen Dinge jedes Gegengewicht einer bedeutenden Wirklichkeit fehlte. Man träumte den holden Traum, auch das Leben poetiſch leben zu dürfen; und man ver-

ſtand unter dieſer Poeſie des Lebens nur die Eingebungen und Gelüſte ungebundener Gemüthswillkür. Man wollte die Philiſterhaftigkeit bekämpfen; und man verfiel in die trübſte Phantaſtik.

Natur, Natur! »Unter allen Beſitzungen iſt ein eigen Herz die koſtbarſte, und unter Tauſenden haben ſie kaum Zwei.« — »Das Leben ſoll der lebendige Athem der Natur ſein, nicht das ſchale Lied des gewöhnlichen moraliſchen Dudeldeis!« — »Mögen ſie immer Bollwerke vor ihr Herz poſtiren; wohl uns, daß wir frei athmen!« — »Erkennt Natur auch Schreibepultgeſetze, taugt für die warme Welt denn ein erfrorner Sinn?«

»Ueberall ein unbedingtes Streben, alle Grenzen zu durchbrechen; überall unmuthiger Uebermuth.« — »Nur kleine Seelen knieen vor der Regel; die große Seele kennt ſie nicht.«

Zwei hochragende Genien waren die Führer der Sturm- und Drangperiode, Herder und Goethe.

Herder übertrug das Naturevangelium Rouſſeau's auf die Forderungen des dichteriſchen Empfindens und Schaffens. Er iſt dadurch weſentlich der Vorkämpfer der jungen Dichterſchule geworden; es fielen die letzten Schranken moraliſirender Abſichtlichkeit, in welche ſelbſt noch Leſſing gebannt geweſen. Und durch die wiſſenſchaftliche Erforſchung und Erkenntniß der naturwüchſigen menſchlichen Bildungsanfänge und deren allmälicher folgerichtiger Entwicklung, wurde er der Begründer einer neuen Sprach-, Religions- und Geſchichtswiſſenſchaft, auf deren Bahnen wir noch heute fortwandeln, wenn auch unendlich bereichert und vorwärtsgeſchritten.

Am tiefſten und mächtigſten aber gährte und wühlte die neue Zeitrichtung in Goethe, dem genialen Dichterjüngling, der nur darum ein ſo großer und gewaltiger Dichter wurde, weil er ein ſo großer und gewaltiger Menſch war. Was der Grundgedanke und die treibende Kraft ſeines ganzen Lebens iſt, das Verlangen nach voller und ungetrübter Entfaltung und Bethä-

tigung der vollen und ganzen Menschennatur, das Ideal reinen und freien Menschenthums auf dem Grunde vollendeter harmonischer Bildung, das keimte und knospete schon jetzt in ihm, wenn auch zunächst nur als unbestimmter dunkler Drang, als überschäumendes Unendlichkeitsgefühl. Einerseits daher im Götz, im Prometheus und in der Fausttragödie, deren erste Conception schon in diese Zeit fällt, das trotzige ungestüme Titanenthum, das ungebändigte Stürmen und Drängen nach einer besseren und kraftvolleren Menschenart, nach schrankenloser Erkenntniß und Thatkraft; und andererseits im Werther die tiefe Klage über den Verlust des erträumten Naturzustandes, das leidenschaftliche Murren und Grollen gegen die Härte und Kälte der widerstrebenden Wirklichkeit, die dem drängenden Geist die Flügel beschneidet und sein kühnes Emporstreben gewaltsam herabbeugt, der selbstquälerisch brütende Weltschmerz, das empfindsame und schönselige Schwelgen des Herzens in sich. »Warum so grenzenlos an Gefühl und warum so eingeengt in der Kraft des Vollbringens? Warum diese süße Belebung meiner aufkeimenden Ideen und deren dumpfes Dahinsterben unter der Ohnmacht der Menschen? Daß ich mich so hoch droben fühle, und doch nicht sagen soll, du bist Alles, was du sein kannst; hier, hier steckt meine Qual!«

Ein Jahrzehnt darauf lenkte Schiller dies revolutionäre Grollen auf Staat und Gesellschaft; einer der Wenigen, in denen auch die politische Seite zu leidenschaftlichem Ausdruck kam.

Und rings um diese großen Führer die gesammte deutsche Jugend, von denselben Stimmungen und Empfindungen getragen; aber krankhafter und unreifer.

Viel thörichtes Singen und Sagen von der Urkraft und Göttlichkeit des Genies, dessen Recht und Pflicht es sei, sich selbst voll und ganz auszuleben; und dabei die naiv komische Gewißheit eines Jeden, selbst ein solch göttliches Genie zu sein, das

kein anderes Lebens- und Sittengeſetz anzuerkennen habe als einzig die ungebundene Eigenmacht des angeborenen Ich, wie es ging und ſtand, wie es nackt aus der Hand der Natur kam, ohne Zucht und Maß, mit allen Schrullen und blinden Leidenſchaftlichkeiten. Die Spielereien der Lavater'ſchen Phyſiognomik, aus dieſem Glauben an die Macht und Berechtigung aller zufälligſten und perſönlichſten Eigenheiten und aus dem Suchen und Jagen nach Menſchen von Genie und Herzenstiefe hervorgegangen, bemächtigten ſich aller Kreiſe und galten als eines der wichtigſten Bildungsanliegen. Der Ruf nach Genialität wurde der Freibrief für alles Abſonderliche und Verſchrobene. Die ſcharf betonte Kraftfülle wurde prahleriſche Schauſtellung ſtudentenhafter Roheit und wüſte Orgie der Liederlichkeit; die in ſich verſunkene Gefühlsinnerlichkeit wurde verzehrende Empfindelei und haltloſe Selbſtverhätſchelung. Und es iſt nur ein neuer und anderer Zug derſelben überreizten Genieſucht, wenn in den meiſten Jünglingen dieſer Zeit eine Theatermanie herrſcht, wie ſie in ſolcher Ausdehnung wohl niemals vorgekommen. Schwerlich würde in der Bildungsgeſchichte eines Deutſchen der Gegenwart dem Theater ein ſo breiter Raum eingeräumt werden, wie ihm Goethe in der Bildungsgeſchichte Wilhelm Meiſters eingeräumt hat. K. Ph. Moritz ſagt im Lebensroman Anton Reiſers das löſende Wort. Die Bühne, als die gefeite Phantaſiewelt, erſchien als die rettende Zuflucht gegen die Widerwärtigkeiten und Bedrückungen der Wirklichkeit, als der einzige Ort, wo der ungenügſame Wunſch, alle Scenen des Menſchenlebens ſelbſt zu durchleben, Befriedigung finden konnte.

Lenz ſpricht dieſe gefühlsſchwelgeriſche Starkgeiſterei treffend in den bekannten Verſen aus: »Lieben, Haſſen, Fürchten, Zittern, Hoffen, Zagen bis ins Mark, kann das Leben zwar verbittern, aber ohne ſie wär's Quark!« Friedrich Müller, der ſogenannte Maler Müller, einer der Begabteſten dieſer jungen Dichter, rühmt

an der alten Sagengeſtalt des Doctor Fauſt, daß dieſer gegen das verlahmte vermatſchte Menſchengeſchlecht als ein feſter, ausgebackener, fix und fertiger Kerl ſtehe, aus dem ein Löwe von Unerſättlichkeit brülle.

In der Wiſſenſchaft und Dichtung derſelbe phantaſtiſche Taumel. Je leidenſchaftlicher man nach dem Vollen und Ganzen, nach dem Unmittelbaren und Urwüchſigen trachtete, je tiefer und ungeduldiger man ſich nach des Lebens Bächen, ach! nach des Lebens Quelle ſehnte, um ſo verachtender meinte man auf die Bedächtigkeit und Langſamkeit kaltblütiger ruhiger Forſchung herabſehen zu dürfen. Was die trockene und nüchterne Verſtändigkeit der Aufklärungsbildung nur ungenügend beantwortete, was die ſchneidende Kritik Kant's verneinte oder wenigſtens als über das menſchliche Erkenntnißvermögen hinausragend vorſichtig umging, das ſollte ergänzt und unfehlbar beantwortet werden durch die dämoniſche Kraft und Weihe des Genies, durch die Göttlichkeit des unmittelbaren Fühlens, Ahnens und Schauens. Von Lavater und Genoſſen wurde der Pietismus neu zugeſtutzt. Hamann und Jacobi, gleich Kant von den Zweifeln Humes ausgehend, aber vor der Ueberwindung derſelben durch die Strenge wiſſenſchaftlich folgerichtigen Vorſchreitens weichlich zurückſchreckend, verlieren ſich in eine matte Glaubens- und Gefühlsphiloſophie, die ſchlagend das unvergleichliche Wort bewährt, daß der Myſticismus die Scholaſtik des Herzens iſt. Zumal in der Dichtung, dem eigenſten Gebiet der Gefühls- und Phantaſiethätigkeit, erhob ſich bei den Meiſten, namentlich im Dramatiſchen, eine ſo wüſte Luſt am Rohen und Gräßlichen, ein ſo tumultuariſches Ueberſpringen aller unüberſpringbaren Kunſtformen und Kunſtgeſetze, daß es wahrlich nicht Wunder nimmt, daß Leſſing von dieſen ungeheuerlichen Erſcheinungen, welche die ganze Arbeit ſeines Lebens wieder in Frage ſtellten, verletzt und unmuthig ſich abwendete, ſo daß er in dieſem gerechten Aerger ſogar die

großartige Bedeutung der gewaltigen Jugenddichtungen Goethe's verkannte.

Wenn Goethe einmal in den Wanderjahren ſagt, daß nur das Halbvermögen gern ſeine beſchränkte Beſonderheit an die Stelle des unbedingten Ganzen zu ſetzen wünſche und ſeine falſchen Griffe durch den Vorwand einer unbezwinglichen Originalität und Selbſtändigkeit beſchönige, ſo iſt dieſe Betrachtung ſicher aus dem Rückblick auf dieſe maßloſen Irrungen und Ueberſtürzungen der Sturm- und Drangperiode hervorgegangen.

Faſt dünkt es uns unbegreiflich, wie es jemals eine Zeitſtimmung geben konnte, in welcher ſo durchaus verſchiedenartige Naturen und Richtungen, wie Herder, Goethe, Lavater, Jung-Stilling, Claudius, die Grafen Stolberg, Friedrich Jacobi, Heinſe, Lenz, Klinger, und alle die Anderen, welche gewöhnlich als die Vorkämpfer und Vertreter der deutſchen Sturm- und Drangperiode genannt werden, arglos nebeneinander ſtanden, ja ſich zu innigſter Freundſchaft und Strebensgemeinſamkeit zuſammenſchloſſen; Goethe ſelbſt hat ſpäter über dieſes wunderliche Durcheinander bitter geſpottet. Aber alle dieſe jungen Feuergeiſter, welche feindlich auseinanderſtoben und ſich in die entgegengeſetzteſten Parteilager ſpalteten, als das Werk der Verneinung vollendet war und der Neubau begann, waren in ihrem erſten Ringen und Kämpfen innig eins in dem begeiſterten Gefühl, daß, wie ſich Jacobi ausdrückt, dieſe Zeit ein feierliches Ringen zwiſchen Untergang und Aufgang, zwiſchen dem Ende einer alten und dem Anfang einer neuen Zeit ſei.

Treffend hat man die Sturm- und Drangperiode das deutſche Gegenbild der franzöſiſchen Revolution genannt. Es iſt ungeſchichtlich, wenn man, wie es grade neuerdings wieder vielfach geſchehen iſt, die Sturm- und Drangperiode nur als Abfall von der Höhe der bereits errungenen Bildung, nur als bedauerliche Trübung der großen Aufklärungsziele des achtzehnten

Jahrhunderts betrachtet. Die winterliche Eisdecke der alten Satzungen brach; überall Verjüngung und Erlösung, Frühlingsluft, Phantasie und Jugendfrische. Aber es war eine Frage auf Leben und Tod, ob sich der gährende Most klären, ob der Kern des neuen gesteigerten und vertieften Lebensideals die trübenden Schlacken von sich abstoßen, ob sich der herbe unversöhnte Zwiespalt zwischen schrankenlosem Unendlichkeitsgefühl und beschränkter Endlichkeit, zwischen der Sophistik des eigensüchtigen Herzens und den unverbrüchlichen Grundlagen und Gesetzen der Wirklichkeit, oder, wie man sich wohl auch auszudrücken pflegt, der herbe unversöhnte Zwiespalt zwischen Ideal und Leben, zwischen Herz und Welt, zu innerer Versöhnung und Selbstbefriedigung, zu Ruhe und Gleichgewicht befreien werde.

Nicht Alle, die den Thyrsus schwingen, sind des Gottes voll. Ein großer Theil dieser Stürmer und Dränger hat sich niemals aus der unklaren Gefühlsüberschwenglichkeit, aus der krankhaften Ueberspannung und Ueberreiztheit zu erheben vermocht. Viele haben sie durch Wahnsinn oder frühzeitigen Untergang gebüßt. Noch die Kränklichkeiten der sogenannten romantischen Dichterschule mit ihren religiösen und politischen Nachwirkungen haben in der Sturm- und Drangperiode ihre Wurzel.

Jedoch den Großen und Auserwählten gelang es, sich aus diesen Klippen und Fährlichkeiten sicher herauszuarbeiten.

Dies ist die zweite große Entwicklungsstufe und der Abschluß dieser gewaltigen Kämpfe. Jene Großen und Auserwählten sind dadurch die unsterblichen Schöpfer des großen klassischen Zeitalters der deutschen Literatur und Bildung geworden.

Ursprung und Wesen dieser entscheidenden Wendung sich zu klarer Einsicht bringen heißt sich über die Größe und die Schwäche unserer größten deutschen Bildungsepoche Rechenschaft ablegen.

Wissenschaftlich wurde die Läuterung durch Kant vollzogen. Im Jahr 1781 erschien die Kritik der reinen Vernunft, die

Unterſuchung und Begrenzung des menſchlichen Erkenntnißvermögens, deren Grundzüge Kant bereits 1766 in der geiſtvollen Schrift über die Träume eines Geiſterſehers angedeutet und vorgezeichnet hatte. Es war der Todesſtoß der eitlen Glaubens- und Gefühlsphiloſophie, die dem Forſchen und Denken die Träume und Phantaſien des Herzens unterſchob. Und für die nächſte Zeit noch unmittelbarer griff die Kant'ſche Sittenlehre ein. Man pflegt meiſt zu erzählen, Kant habe gar keinen Antheil an den Bewegungen der gleichzeitigen deutſchen Dichtung genommen; die geſchichtliche Wahrheit iſt, daß ſeine Sittenlehre ganz ausdrücklich gegen deren Thorheit und Krankheit gerichtet war. Es geht gegen die Ueberſtürzungen der Sturm- und Drangperiode, wenn Kant in der Kritik der Urtheilskraft (Roſenkranz, Bd. 4, S. 180) ſagt: »Da die Originalität des Talents ein weſentliches Stück vom Charakter des Genies ausmacht, ſo glauben ſeichte Köpfe, daß ſie nicht beſſer zeigen können, ſie wären aufblühende Genies, als wenn ſie ſich vom Schulzwange aller Regeln losſagen, und glauben, man paradire beſſer auf einem kollerichten Pferde als auf einem Schulpferde«. Es geht gegen die Ueberſtürzungen der Sturm- und Drangperiode, wenn es in der Kritik der praktiſchen Vernunft (Ebend. Bd. 8, S. 212) heißt, es ſei Steigerung des Eigendünkels und eine windige überfliegende phantaſtiſche Denkungsart, wenn man ſich nur immer mit der Gutartigkeit des Gemüths, das weder Sporn noch Zügel bedürfe und für welches gar nicht einmal ein Gebot nöthig ſei, ſchmeichle und darüber ſeine Pflicht und Schuldigkeit vergeſſe; ſolche Geſinnung ſei nicht Sittlichkeit, ſondern nur eigenwillige Tändelei mit pathologiſchen Antrieben, und es komme darauf an, dieſe ihre Grenzen verkennende Eitelkeit und Eigenliebe zu den Schranken der Demuth, d. h. der Selbſterkenntniß zurückzuführen. Und unverkennbar geht es auf Werther, was ebenfalls in der Kritik der praktiſchen Vernunft (S. 304) geſagt

wird: »Leere Wünſche und Sehnſuchten nach unerſteiglicher Vollkommenheit bringen nur Romanhelden hervor, die, indem ſie ſich auf ihr Gefühl für das überſchwenglich Große viel zu gute thun, ſich dafür von der Beobachtung der gemeinen und gangbaren Schuldigkeit, die alsdann ihnen nur unbedeutend klein ſcheint, freiſprechen.« Daher der ſcharfe Gegenſatz Kant's gegen die herrſchende eudämoniſtiſche Sittenlehre, die nur Wohlbehagen und Glückſeligkeit kannte und ſich in Wieland ſogar bis zum leerſten Epicuräismus verirrt hatte; daher ſein ſcharfes Dringen auf das Sollen der Pflicht, auf das Handeln um des Geſetzes willen. Und iſt es auch unbeſtreitbar, daß Kant, der völlig Leidenſchaftsloſe, der bereits im hohen Alter Stehende, auch ſeinerſeits nicht frei blieb von Einſeitigkeit und Uebertreibung, ſo daß Schiller, der begeiſterte Anhänger Kant's, grade gegen dieſe mürriſche Möncherei und Entſagung tiefen und berechtigten Kampf führte, ſo war doch die Einwirkung Kant's auch nach der ſittlichen Seite hin eine wahrhaft unermeßliche. Sokrates unter den Sophiſten.

Und noch unmittelbarer und tiefgreifender wirkte das großartig fortſchreitende Leben und Schaffen Goethe's und Schiller's, der beiden großen Dichterheroen.

Je leidenſchaftlicher und ungeſtümer das Jugendleben Goethe's von dem Kampf und Widerſpruch zwiſchen dem überſchwellenden Unendlichkeitsgefühl des heißblütigen Herzens und der undurchbrechbaren Enge der Wirklichkeit bewegt und durchglüht war, um ſo mehr wurde ihm die zunehmende Lebenserfahrung und der Eintritt in bedeutende Weltverhältniſſe der Grund ernſter Selbſtprüfung und Selbſtbeſinnung. Die erſten Jahre in Weimar beginnen dieſe Entwicklung, die italieniſche Reiſe bringt ſie zum Abſchluß. Der dunkle Drang, den vollen und ganzen Menſchen aus ſich herauszubilden, begrenzte und vertiefte ſich zu einer umfaſſenden Vielſeitigkeit und Tiefe der Bildung, wie

kein anderer Menſch ſie jemals erreicht hat, und zugleich zu einer ſittlichen Maßbeſchränkung und inneren Harmonie, zu einer Sophroſyne und Kalokagathie im ſchönen antiken Sinne des Wortes, die ihn, was die unverſtändige Menge auch ſagen mag, zu einem der Größten und Weiſeſten aller Menſchen, zu einem Urbild und Vorbild ſchönſten und reinſten Menſchenſeins macht. »Von der Gewalt, die alle Weſen bindet, befreit der Menſch ſich, der ſich überwindet«. Die Fortbildung und Verſöhnung des Werther iſt Taſſo und Wilhelm Meiſter. Der willenskräftige und klar bewußte Künſtler ſeines Lebens wird auf der heiteren und klaren Höhe ſeines ſittlichen Ideals der Dichter der modernen Bildungskämpfe und, wie er ſich gern ſelbſt nennt, der Dichter der Herzensirrungen. Goethe kommt Shakeſpeare nicht gleich an feſter Sicherheit und elementarer Kraft des dichteriſchen Geſtaltens; aber an Tiefe und Weite des geiſtigen Gehalts, an Hoheit und Reinheit des Seelenlebens überragt er ihn, wie die neue deutſche Philoſophie die Philoſophie Bacon's überragt.

Aehnlich die Entwicklung Schiller's. Was für Goethe die bedeutende äußere Lebensſtellung, die Anſchauung der alten Kunſt, die erziehende Kraft Italiens war, das wurde für Schiller das Studium der alten Dichter, beſonders Homers und der Tragiker, das Studium der Geſchichte, das Studium Kant's. Das Ergebniß war dieſelbe innere Vertiefung und Begrenzung, daſſelbe hohe und reine Menſchheitsideal.

Daher fortan das tiefe und innige, in der geſammten Geſchichte beiſpielloſe Freundſchaftsbündniß Beider. Es war der Gewinn und der Ausdruck der innigſten Geſinnungseinheit und Strebensgemeinſchaft.

Es giebt eine bedeutungsvolle Sage des Alterthums, daß die wilden Titanen geſtürzt wurden und den heiteren Göttern des Lichtes und der Ordnung weichen mußten. Die jungen

Dichtertitanen hatten dieſen ſchweren Kampf in ſich ſelbſt durchgekämpft. Die Beſiegten waren zugleich die Sieger.

Goethe und Schiller ſind nicht blos die dichteriſchen Befreier der Deutſchen, ſondern weit mehr noch die ſittlichen. Die Ueberwindung der Sturm- und Drangperiode war die Zügelung der entfeſſelten dunklen Gemüthsmächte zu freier Selbſtbeherrſchung, der Uebergang von der Sophiſtik zur Sophroſyne, von der Freigeiſterei der Leidenſchaft zur verſöhnten und in ſich befriedigten Beſonnenheit. Indem dieſe Dichter ſich ſelbſt erzogen, haben ſie die Menſchheit erzogen. Und iſt vielleicht, wie es Menſchenſchickſal iſt, die eigene Perſönlichkeit zuweilen hinter dieſem höchſten Ziel zurückgeblieben, der Begriff des reinen und freien Menſchenthums war wiedererobert. Die Natur, welche Rouſſeau und die jungen Stürmer und Dränger ſo nachdrücklich gewollt und erſtrebt hatten, iſt gerettet; aber nicht die rohe und ungebärdig ſelbſtſüchtige, ſondern die geläuterte, die mit Freiheit ſich ſelbſt beherrſchende, die mit den Geſetzen und Forderungen der ſittlichen Vernunft übereinſtimmende. Die Einſeitigkeit des Zeitalters der Aufklärung und die Einſeitigkeit der Sturm- und Drangperiode ſind in einer höheren gemeinſamen Einheit verſöhnt.

Es war die Eroberung des hehren Ideals vollendeter Bildungsharmonie, oder, wie die Schulſprache ſagt, des Ideals vollendeter und reiner Humanität. Nach jahrhundertelanger willkürlicher Selbſtentfremdung hatte ſich der Menſch endlich ſelbſt wiedergefunden.

Aber das Verhängnißvolle war, daß mit dieſer ſtetig fortſchreitenden inneren Bildung die äußere Geſtaltung der Dinge nicht Schritt hielt. Im ſchneidenden Gegenſatz zu dieſem hohen und reinen Menſchheitsideal blieb die Außenwelt nach wie vor eine idealitätsloſe, kleinliche und philiſterhafte, ſchwungloſe, oft ſogar unvernünftige. Und die Einwirkungen der franzöſiſchen Revolution waren nur eine Verſchlechterung der Zuſtände. Es

rächte sich, daß die deutschen Aufklärungskämpfe nicht, wie die englischen und französischen, zugleich politische, sondern nur einseitig religiöse und sittliche gewesen. Selbst die Besten und Größten, nicht blos Goethe, sondern auch Schiller, fühlten sich zurückgeschreckt. Die politische Reaction wurde immer mächtiger und mächtiger. Nur allzu treffend sagte Madame Staël in dem geistvollen Buch über Deutschland (Thl. 3, Kap. 11), in ihrem Privatleben seien die Deutschen von erstaunlicher Tüchtigkeit und Gewissenhaftigkeit; ihre Schmiegsamkeit gegen die öffentliche Gewalt aber mache einen um so peinlicheren Eindruck, da doch ihre ganze Philosophie und Bildung auf die Vertheidigung und Pflege der unverbrüchlichen Menschenwürde gehe. Was naturnothwendig sich in innigster Einheit und Wechselwirkung durchdringen und bedingen, was einander heben und tragen soll, Theorie und Praxis, die Idee reiner und schöner Menschlichkeit und das staatliche und gesellschaftliche Dasein derselben, stand sich fremd gegenüber, war durch eine jähe unüberbrückbare Kluft getrennt.

„Ach, noch leben die Sänger, nur fehlen die Thaten, die Lyra
Freudig zu wecken."

Niemand hat diesen tragischen Widerspruch tiefer empfunden und tiefer und mannichfaltiger ausgesprochen als Schiller. Die Kleinen und Zurückgebliebenen verfielen der schlechten Wirklichkeit; ihre Kunstschöpfung blieb eine roh naturalistische. Die Besten und Höchsten setzten ihr ganzes Denken und Empfinden und ihre ganze sittliche Kraft daran, der sie umgebenden ungünstigen und formlosen Natur zum Trotz sich nichtsdestoweniger den tiefsten geistigen Gehalt und die schönste künstlerische Form zu gewinnen.

Die gesammte Entwicklung unserer großen Literaturepoche ist durch diesen Widerspruch des neugewonnenen Menschheitsideals und der widerstrebenden Wirklichkeit bedingt.

Hier einzig und allein liegt der Grund, warum Goethe

und Schiller auf der höchſten Höhe ihres großartigen Bildungsganges mit ſo tiefer innerer Wahlverwandtſchaft zu den Griechen gezogen wurden. In jenem denkwürdigen Briefe vom 23. Auguſt 1794, in welchem Schiller das Weſen und Streben Goethe's mit ſo meiſterhafter Klarheit und Schärfe gezeichnet hat, ſchreibt Schiller an Goethe: »Wären Sie als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren worden, und hätte ſchon von der Wiege an eine auserleſene Natur und eine idealiſirende Kunſt Sie umgeben, ſo wäre Ihr Weg unendlich verkürzt, vielleicht ganz überflüſſig gemacht worden. Schon in die erſte Anſchauung der Dinge hätten Sie dann die Form des Nothwendigen aufgenommen, und mit Ihren erſten Erfahrungen hätte ſich der große Stil in Ihnen entwickelt. Nun, da Sie als ein Deutſcher geboren ſind, da Ihr griechiſcher Geiſt in dieſe nordiſche Schöpfung geworfen wurde, ſo blieb Ihnen keine andere Wahl als entweder ſelbſt zum nordiſchen Künſtler zu werden oder Ihrer Imagination das, was ihr die Wirklichkeit vorenthielt, durch Nachhülfe der Denkkraft zu erſetzen und ſo gleichſam von innen heraus und auf einem rationalen Wege ein Griechenland zu gebären.« Und dies tiefſinnige Wort gilt nicht blos von Goethe, ſondern mit geringer Einſchränkung auch von Schiller ſelbſt. Weil Goethe und Schiller die Entfaltung und Bethätigung der reinen und ſchönen Menſchennatur, die ihr ſittliches und künſtleriſches Ideal, der Gewinn und das Ziel ihrer Bildung war, in ihrer eigenen Gegenwart und Wirklichkeit nicht fanden, ſuchten ſie ſich von dieſer Gegenwart und Wirklichkeit möglichſt loszulöſen und auf die ſchöne Menſchlichkeit der alten Welt und deren einfach hohe Kunſt und Dichtung zurückzugehen. Es iſt eine der wunderbarſten Thatſachen, in welcher großartig freien und lebendigen Weiſe dieſe beabſichtigte künſtleriſche Wiedergeburt helleniſcher Art und Kunſt ihnen gelang. Vor Allem Iphigenie, Taſſo, die römiſchen Elegieen, Hermann und Dorothea und die gleichzeitigen

kleineren Idyllen Goethe's sind die unvergänglichen Denkmale dieses gewaltigen Strebens. Schiller stellt sich mit seinen Elegieen und Epigrammen und mit seiner großen Wallensteintragödie würdig zur Seite. Goethe und Schiller sind in der Geschichte der Dichtung, was Rafael und Michelangelo und die großen Italiener der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in der Geschichte der bildenden Künste sind. Hier wie dort ist die Reinheit und Hoheit der alten Kunst höchstes Muster; aber hier wie dort behält der lebendige Herzschlag des eigensten heimischen Denkens und Empfindens seine unverbrüchlichen Rechte und führt zu den reizvollsten Erfindungen. Die Dichtung Goethe's und Schiller's ist Renaissance im höchsten und schönsten Sinn. Wer hier von willkürlichem und gewaltsamem Abfall von der Macht und Frische des Volksthümlichen spricht, ahnt und weiß nicht, daß in der vollendeten Kunst Gehalt und Gestalt unbedingt eins sind. Aber fühlbar macht es sich doch, daß diese hohe Idealität unserer größten Geister nicht, wie es naturgemäß sein soll, von der Welt, in welcher sie lebten und wirkten, gehoben und getragen, sondern unaufhörlich von derselben gehemmt und durchkreuzt wurde. Die naive Sicherheit des Stilgefühls wurde beirrt. Es war schwer und fast unvermeidlich, daß, was zuerst tief innerliche lebendige Nachbildung gewesen, allmälich in äußerliche Nachahmung und in allerlei blos philologische Experimente und Spielereien entartete. Goethe dichtete die kalte verkünstelte Achilleis und verfiel in der Natürlichen Tochter, in Pandora und in den dramatischen Festspielen aus dieser Zeit, in eine wirre Symbolik und Allegorik, von welcher sich seine dramatische Gestaltungskraft nie wieder erholt hat. Schiller verlor sich in seinen späteren Dramen mehr und mehr in die trüben Irrgänge falscher Schicksalstragik und fand erst im Tell wieder die sichere Bahn des unmittelbar Volksthümlichen.

Auch in Maximilian Klinger, einem der wenigen Stürmer und Dränger, die gleich Goethe und Schiller durch Größe und Ernſt des Charakters ſich zu feſter und männlicher Klarheit herausarbeiteten, und in Jean Paul iſt dieſer klaffende Widerſpruch zwiſchen dem unverbrüchlichen Menſchheitsideal und der idealitätsloſen Wirklichkeit das ſtete Thema; nur daß bei ihnen die Löſung nicht eine freie und harmoniſche Verſöhnung iſt, ſondern in dem Einen herbe menſchenverachtende ſtoiſche Entſagung, in dem Andern das bunte Farbenſpiel humoriſtiſcher Weltbetrachtung.

Und in demſelben tiefgreifenden Widerſpruch haben wir auch den Schlüſſel für die Entwicklungskämpfe der gleichzeitigen bildenden Kunſt. In innigſter Uebereinſtimmung mit den großen dichteriſchen Beſtrebungen Goethe's und Schiller's und von dieſen auf's tiefſte angeregt und gefördert, erblüht die bildende Kunſt in Carſtens und ſodann in Thorwaldſen und Schinkel zur wunderbarſten Wiedergeburt reinſten und ſchönſten Hellenenthums, wie ſo geniales und lebendiges Antikiſiren nur dem Zeitalter der Goethe'ſchen Iphigenie möglich war. Aber gar bald zeigte ſich, daß dieſe hohe und ideale Formenwelt, weil nicht aus dem eigenſten Geiſt der Zeit herausgeboren, in ihrer ſtrengen Ausſchließlichkeit dem modernen Gefühl und Bedürfniß zu eng und zu fremd war. Die einſeitigſte Anlehnung an die mittelalterliche Kunſt ſtellte ſich zu der antikiſirenden Richtung in erbittertſten und erfolgreichen Gegenſatz. Und noch heut haben wir keinen allgemein bindenden Stil gefunden, und werden ihn nicht finden, bevor nicht die Wirklichkeit ſelbſt wieder eine künſtleriſch ſchöne geworden.

Nur die Muſik in der Tiefe ihres elementaren Gefühlslebens bleibt von dieſen Schwankungen und Befangenheiten unberührt. Es iſt die Zeit Mozart's und Beethoven's.

Es kann und wird dereinſt gelingen, dieſen Zwieſpalt zwiſchen

Poeſie und Leben, dieſen traurigen Bruch zwiſchen den inneren Bildungsidealen und dem äußeren Daſein aufzuheben.

Die hohen Ideale und Ziele ächter harmoniſcher Menſchenbildung, wie ſie unſere große klaſſiſche Literaturepoche in ernſten und unabläſſigen Bildungsmühen gefunden und in unſterblichen Dichtungen in Aller Herzen geſchrieben hat, ſind unverlierbar. Sind wir Deutſchen in unſerem Fühlen und Denken, in unſerem Verhalten gegen die Satzungen der Kirchenlehre und der äußeren Sitte, freier und unerſchrockener als die Engländer und die romaniſchen Völkerſchaften, ſo haben wir dies lediglich der großen Erbſchaft zu danken, welche wir von Kant und von Goethe und Schiller empfangen haben.

Und endlich ſind wir in eine neue Epoche unſerer Volksentwickelung getreten. Die gewaltigen Ereigniſſe der letzten Jahre haben die Thaten der Väter vollendet. Aus Privatmenſchen ſind wir politiſche Menſchen geworden, dem Geiſt haben wir den entſprechenden Körper, der Freiheit und Schönheit höchſter Bildung haben wir den naturnothwendigen Grund und Abſchluß eines mächtigen und freien Volkslebens, einer ſchönen und lebenswerthen Wirklichkeit gegeben.

Gewiß war es einſeitig und nur ein Zeugniß der politiſchen Unreife der Zeit, wenn Schiller in ſeinen inhaltsvollen Briefen »Ueber die äſthetiſche Erziehung des Menſchen« den allgemeinen politiſchen Lehrſatz aufſtellen wollte, daß man, um das politiſche Problem in der Erfahrung zu löſen, durch das äſthetiſche den Weg nehmen müſſe, weil es die Schönheit ſei, durch welche man zu der Freiheit wandere; Schönheit und Freiheit ſtehen in unauflöslichſter Wechſelwirkung. Aber Thatſache iſt, daß die deutſche Geſchichte ſeltſamerweiſe dieſen Gang genommen hat.

Wir haben wahrlich nicht Urſache, über dieſen ſcheinbaren Umweg, der uns zum erſten Bildungsvolk der Welt gemacht hat, mit der Geſchichte zu hadern. Nur wird es darauf an-

kommen, daß wir in der Sorge und Wirrniß unſerer neuen politiſchen Arbeit die hohen Bildungsideale unſerer großen Denker und Dichter nicht aus den Augen verlieren, ſondern ſie mit voller Bewußtheit immer mächtiger und mächtiger ausgeſtalten und verwirklichen.

Drittes Buch.

Das klaſſiſche Zeitalter der deutſchen Literatur.

Erſter Abſchnitt.

Die Sturm- und Drangperiode.

Erſtes Kapitel.

Herder.

1.

Johann Gottfried Herder, geboren am 25. Auguſt 1744 zu Mohrungen, einer kleinen Stadt in Oſtpreußen, war Lehrer an der Domſchule und Prediger an den vorſtädtiſchen Kirchen zu Riga, als er ſeine erſten Schriften veröffentlichte. »Fragmente über die neuere deutſche Literatur. Drei Sammlungen. Riga bei Johann Friedrich Hartknoch 1767«. Und: »Kritiſche Wälder, oder Betrachtungen, die Wiſſenſchaft und Kunſt des Schönen betreffend. Drei Wäldchen. Ebendaſelbſt 1769.«

Dieſe Schriften ſchloſſen ſich an Leſſing an, aber ſie ſuchten deſſen Anregungen ſelbſtändig fortzubilden. Die Fragmente waren eine weitere Ausführung und Kritik der Literaturbriefe; die kritiſchen Wälder waren eine weitere Ausführung und Kritik des Laokoon und der Antiquariſchen Streitſchriften gegen Klotz.

Es bezeichnet treffend die wunderlich gemiſchte Empfindung, welche das erſte Auftreten Herder's bei den nächſten Zeitgenoſſen

hervorrief, wenn Wieland (Ausgewählte Briefe Bd. 2, S. 283), nachdem er soeben die Fragmente gelesen, an Zimmermann schreibt: »Haben Sie je einen Kopf gekannt, in welchem Metaphysik und Phantasie und Witz und griechische Literatur und Geschmack und Laune auf eine abenteuerlichere Weise durcheinandergährt? Ich bin begierig zu sehen, was noch aus ihm werden wird, ein sehr großer Schriftsteller oder ein ausgemachter Narr«. Man war befremdet und überrascht durch das Neue und von allen gewohnten Anschauungen und Zielen Abweichende, das in der Erscheinung und Denkweise Herder's lag; und doch fühlte und ahnte man unabweisbar ihre innere Wahrheit und Berechtigung.

Wer unmittelbar vom Studium Lessing's zum Studium Herder's übergeht, hat noch heut dasselbe zwiespältige Gefühl. Lessing wurzelt noch durchaus in den Gedanken und Bestrebungen des deutschen Aufklärungszeitalters, obgleich er als deren höchste Spitze dieselben bereits weit überragt; Herder dagegen steht am Eintritt jenes neuen Zeitalters, dessen gährende Entwicklungskämpfe man die Sturm- und Drangperiode zu nennen pflegt.

Schon früh hat sich daher die deutsche Literaturforschung mit der Frage nach dem geschichtlichen Ursprung Herder's beschäftigt. Und nach Goethe's Vorgang ist es allgemein üblich geworden, Herder auf die Anregungen Hamann's zurückzuführen. Allein diese Hinweisung auf Hamann ist doch nur eine sehr unzulängliche Antwort. So unleugbar es ist, daß auch in Hamann das Drängen nach dem Ursprünglichen und Naturwüchsigen der Grundzug seines Wesens war, und daß Hamann und Herder ihr ganzes Leben hindurch einander treu verbunden gewesen, so war doch die Wurzel ihrer Bildung von Grund aus verschieden. Hamann's Gefühlsweise ging ganz und gar in den ausgesprochensten pietistischen Ansichten und Neigungen auf, Herder hat vom ersten Anbeginn niemals diese Enge und Befangenheit getheilt. Es ist bekannt, wie bitter Hamann an Herder tadelte,

daß dieſer in ſeinen ſprachlichen Unterſuchungen den Urſprung der Sprache nicht als unmittelbar göttliche Eingebung betrachtete, und daß er ſeine Ideen zur Philoſophie der Geſchichte auf die Grundlage der Naturwiſſenſchaft, ſtatt auf die Grundlage der Offenbarung ſtellte. Erſt die Briefe und Schriftſtücke aus Herder's Jugendzeit, welche in dem von ſeinem Sohn herausgegebenen Lebensbild Herder's (1846. Drei Bde.) veröffentlicht wurden, haben uns das Werden und Wachſen Herder's klar und urkundlich dargelegt. Der beſtimmende Lehrer und Leiter ſeiner erſten Bildung war nicht Hamann, ſondern Rouſſeau.

Von armen Eltern geboren, hatte auch Herder, gleich Rouſſeau, eine äußerſt gedrückte Jugend verlebt; noch in ſeinem Alter (vergl. Lebensbild, Bd. 1, 1. S. 15) ſagte er, daß er manche Eindrücke der Sclaverei, wenn er ſich ihrer erinnere, mit theueren Blutstropfen abkaufen möchte. Und wie in Rouſſeau, ſo hatte auch in Herder dieſes ſchwerempfundene Mißverhältniß zwiſchen den Anforderungen und Bedürfniſſen ſeines hochſtrebenden Geiſtes und zwiſchen dem Druck der äußeren Umgebung eine grübleriſche Reizbarkeit des Gefühlslebens erzeugt, die für immer der Grundton ſeiner Seele, der mächtige Antrieb ſeiner geſchichtlichen Größe und zugleich ſeine tragiſche Schwäche wurde. Wie natürlich alſo, daß der begabte Jüngling, ſobald er Rouſſeau kennen lernte, ſich von dieſem auf's unwiderſtehlichſte angezogen und durchdrungen fühlte?

Herder's erſte Bekanntſchaft mit Rouſſeau fällt in die Zeit ſeiner Königsberger Studienjahre. Kein Geringerer als Kant war es, welcher (Lebensbild, Bd. 1, 2. S. 193) ihn zuerſt in die Gedankenwelt Rouſſeau's einführte. Lange Jahre war Rouſſeau ſein unausgeſetzter Verkehr, die begeiſterte Schwärmerei ſeiner einſamen Studien und ſeiner lehrreichen Geſpräche mit vertrauten Freunden. Ein beachtenswerthes Gedicht jener Zeit (ebend. Bd. 1, 1. S. 252) ſchließt mit den Worten: »Mich ſelbſt will ich ſuchen,

daß ich mich endlich finde und dann mich nie verliere; komm sei mein Führer, Rouſſeau!« Und auch als allmälich zu Rouſſeau noch Hume und Shaftesbury (ebend. Bd. 1, 2. S. 298) Leibniz, Plato und Baco (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd 18, S. 13) hinzugetreten waren, erweiterte ſich zwar ſein Geſichtskreis, aber das innerſte Weſen ſeiner Empfindungs- und Anſchauungsweiſe blieb unverändert daſſelbe.

Die wichtigſte Urkunde der Bildungsgeſchichte Herder's iſt das überaus denkwürdige Reiſetagebuch, welches er größtentheils auf den Fluthen der Oſtſee ſchrieb, als er 1769 als vierundzwanzigjähriger Jüngling ſich von ſeinem einförmig engen Lehrer- und Predigeramt in Riga losriß und zur Gewinnung neuer und größerer Lebenseindrücke auf gut Glück in die weite Welt fuhr. Wie iſt es ſo ganz im Sinne Rouſſeau's, wenn Herder (Lebensbild, Bd. 2, S. 158) hier auf's tiefſte beklagt, nur ein Tintenfaß von gelehrter Schriftſtellerei, nur ein Wörterbuch von Künſten und Wiſſenſchaften, ein Repoſitorium voll Papier und Bücher zu ſein, und wenn er ſich mitten in dieſen Klagen in den feurigſten Ausdrücken gelobt, fortan nur dem werkthätig handelnden Leben gehören zu wollen! Spielt er doch ſogar zu Zeiten (S. 182) mit dem hochfliegenden Gedanken, dereinſt als erfahrener und wagender Staatsmann der rettende Genius Liefland's zu werden! Und am wärmſten ſchlägt ſein Herz und am vollſten und nachdrücklichſten erſtrömt ſeine begeiſterte Rede, wenn er, ſeine weitgreifenden Reformpläne zunächſt auf die Reform von Schule und Haus beſchränkend, darauf ſinnt (S. 195), »den menſchlich wilden Emil Rouſſeau's zum Nationalkind Liefland's zu machen und das, was der große Montesquieu für den Geiſt der Geſetze ausdachte, auf den Geiſt der Nationalerziehung einer friedlichen Provinz anzuwenden.« Er will ein Werk ſtiften, das Ewigkeiten dauern und Jahrhunderte und Länder umgeſtalten ſoll. »Und warum,« ruft ſich Herder (S. 241) mit muthvollem Stolz zu,

»könnte ich eine ſolche Stiftung nicht ausführen? War es den Lykurgen und Solonen möglich, eine Republik zu ſchaffen, warum nicht mir, eine Republik für die Jugend? Ihr Zwinglis, Calvins, Oekolampadius, wer begeiſterte Euch und wer ſoll mich begeiſtern? O Zweck, großer Zweck, nimm alle meine Kräfte und Begierden! Ich gehe durch die Welt; was habe ich in ihr, wenn ich mich nicht unſterblich mache?«

Und aus dieſer lebendigen Rouſſeaubegeiſterung Herder's erwuchſen auch alle jene gewaltigen Ideen zur Umgeſtaltung und Verjüngung der Wiſſenſchaft und Dichtung, welche ſeine eigenſten und bleibendſten Thaten geworden ſind. Das Große in Herder iſt, daß er vom erſten Anbeginn den Anregungen Rouſſeau's eine durchaus neue und ſelbſtändige Wendung gab, wie ſie Rouſſeau ſelbſt niemals geahnt und verſucht hatte. Während Rouſſeau aus ſeiner Grundanſchauung nur die auf Staat und Geſellſchaft bezüglichen Folgerungen zog, dieſe aber mit ſeltener Unerſchrockenheit bis in ihre kühnſten Spitzen verfolgte, verharrte Herder dagegen in ächt deutſcher Art mit der ausgeſprochenſten Vorliebe im ſtillen Bereich innerer Beſchaulichkeit, und führte mit bewunderungswürdigſter Schöpferkraft die Ideen Rouſſeau's in die Betrachtung und Erforſchung des innerſten Weſens der Poeſie, Religion und Geſchichte. Es eröffnet einen tiefbedeutſamen Blick in die Bildungswege und Gedankenentwicklungen Herder's, wenn er in jenem Tagebuche (S. 185) trotz ſeiner innigen Verehrung für Rouſſeau es eine thörichte Ausſchweifung der Phantaſie nennt, ſich an eitle Romanbilder wegzuwerfen und mit Rouſſeau Zeiten zu preiſen, die niemals geweſen. In Herder's ſchöpferiſchem, feinſinnigem und leicht beweglichem Geiſt wandelt ſich Rouſſeau's Ruf nach Natur und Urſprünglichkeit ſogleich in das raſtloſe kräftige Streben, den Urſprüngen menſchlichen Daſeins und Schaffens zu lauſchen und die höchſte Bildung wieder zu dieſen lauteren Quellen ſchlichter Einfalt und Lebensfriſche zurückzulenken

Wie Rouſſeau in ſeiner Stellung zu Voltaire und den franzöſiſchen Encyklopädiſten, iſt daher auch Herder in ſeiner Stellung zu Leſſing und den Helden des deutſchen Aufklärungszeitalters zugleich ein Fortſchritt und ein Rückſchritt. Wie Rouſſeau, ſo erſchließt auch Herder den erſtaunten Zeitgenoſſen ungekannte Tiefen und Geheimniſſe der Empfindung und Anſchauung. Und wie in Rouſſeau iſt auch in Herder ſeine Größe zugleich ſeine Schwäche. Im ſchwankenden Dämmerungston erregter Gefühlsinnerlichkeit, im ſchillernden Nebelkleide geiſtvoller, aber eigenſinniger Genieſucht verſchwimmen und ſchwinden nicht ſelten wieder die klaren Begriffsbeſtimmungen, welche von den großen Vorgängern längſt unumſtößlich feſtgeſtellt waren. Beſonders von ſeinen Jugendſchriften gilt, was Herder einmal ſelbſt ſagt, daß die Jugend lieber empfinden als wiſſen wolle. In ſeinen ſpäteren Schriften werden die Umriſſe zwar feſter und ſchärfer, aber auch in ihnen überwächſt doch noch oft die Empfindung den Gedanken, die Ueberſchwenglichkeit der Begeiſterung die Ruhe der Unterſuchung. Wie Plato's Philoſophiren oft durch die Mythe, wird Herder's Dialektik oft durch Allegorie und Dichtung unterbrochen. Herder hatte das Bedürfniß, ſich nach allen Seiten auszubreiten; aber er hatte nie das Bedürfniß, eine Sache endgiltig abzuſchließen.

Herder's eigentliche Urthat, die treibende Kraft und Lebensſeele ſeines geſammten Empfindens und Denkens, war ſeine geniale Einſicht in Weſen und Urſprung der Volkspoeſie, wie ſie in dieſer Tiefe und Lebendigkeit noch Niemand erſchaut und erkannt hatte.

Zwar war ſchon Leſſing von der naiven Naturfriſche der alten Volkslieder auf's tiefſte ergriffen, und wir wiſſen, wie ſcharf er Nicolai abfertigte, als dieſer die Luſt an Volksliedern plump verhöhnte; zwar lenkten eben jetzt auch Gerſtenberg und Klopſtock die allgemeine Aufmerkſamkeit auf die Edda; zwar war namentlich durch die Engländer, durch Lowth's Unterſuchungen

über die hebräiſche Dichtung, durch Young's Gedanken über Originalwerke, durch Dodd's Schönheiten Shakeſpeare's, durch Wood's Betrachtungen über Homer, durch Macpherſon's Oſſian und Percy's Sammlung alter Balladen die Unterſcheidung zwiſchen Kunſtdichtung und Volksdichtung lebendig geweckt worden. Herder jedoch, mit ſeiner tief innigen dichteriſchen Feinfühligkeit und mit ſeinem durch Rouſſeau geſchärften Sinn für das Elementare und Naturwüchſige, war der Erſte, welcher den Begriff der Volkspoeſie zur vollen Geltung erhob und die Poeſie als die naturnothwendige Mutterſprache des menſchlichen Geiſtes, als den Keim und Kern aller Religion, Philoſophie und Geſchichte erfaßte.

Dieſe tiefe Erkenntniß, daß, wie Goethe ſich im zehnten Buch von Wahrheit und Dichtung treffend ausdrückt, die Poeſie nicht das Privaterbtheil einiger weniger Gebildeter, ſondern vielmehr eine allgemeine Welt- und Völkergabe ſei, hat Herder immer und immer wieder und in den verſchiedenſten Wendungen ausgeſprochen. Am klarſten und vollſtändigſten in dem 1768 geſchriebenen Fragment: »Von Entſtehung und Fortpflanzung der erſten Religionsbegriffe.« Die denkwürdige Stelle (Lebensbild, Bd. 1, 3, a. S. 390) lautet: »Der Denkart der Nationen bin ich nachgeſchlichen, und, was ich ohne Syſtem und Grübelei herausgebracht, iſt, daß jede ſich Urkunden bildete nach der Religion ihres Landes, nach der Tradition ihrer Väter und nach den Begriffen der Nation, daß dieſe Urkunden in einer dichteriſchen Sprache, in dichteriſchen Einkleidungen und in dichteriſchem Rhythmus erſchienen: alſo mythologiſche Nationalgeſänge vom Urſprung ihrer älteſten Merkwürdigkeiten. Und ſolche Geſänge hat jede Nation des Alterthums gehabt, die ſich ohne fremde Beihülfe auf dem Pfad ihrer eigenen Kultur nur etwas über die Barbarei hinaufgebildet. Wo nur Reſte oder Nachrichten ſind, da ſind auch die Ruinen ſolcher Urkunden; die Edda

der Celten, die Kosmogenieen oder Theogonieen und Heldengesänge der ältesten Griechen, die Nachrichten von Indianern, Spaniern, Galliern, Deutschen und von Allem, was Barbar hieß, Alles ist Eine gesammte Stimme, ein einziger Laut von solchen poetischen Urkunden voriger Zeiten. Wer Iselin's Geschichte der Menschheit in einem so merkwürdigen Zeitpunkt beleben wollte, der bringe alle diese Nationalsagen und mythische Einkleidungen und Fragmente von Urkunden in die nackte dürftige menschliche Seele zurück, die sie auf solchem Wege zu bilden anfing, und mit allgemeinen Aussichten über Völker und Zeiten sammle er so aus der Barbarei einen Geist urkundlicher Traditionen und mythologischer Gesänge, wie Montesquieu einen Geist der Gesetze sammelte. Dort wenigstens sind überall redende Züge zum Bilde des menschlichen Geistes und Herzens, wie wir sie in unserm gebildeten und verkünstelten Zeitalter nicht finden. Alles, was wir vom Menschen in unseren verfeinerten Zeiten nur in schwachen dunklen Zügen sehen, lebt in den Urkunden dieses Weltalters.« An einer andern Stelle, in der Abhandlung über Ossian (Zur schönen Literatur und Kunst, Bd. 7. S. 63), nennt Herder die Poesie der Naturvölker das Archiv des Volkslebens, den Schatz ihrer Wissenschaft und Religion, ihrer Theogonie und Kosmogenie, der Thaten ihrer Väter und der Begebenheiten ihrer Geschichte, den Abdruck ihres Herzens, das Bild ihres häuslichen Lebens.

Namentlich Herder's Jugendthätigkeit wurzelt einzig in diesem hohen Grundbegriff. Sie ist die Durchführung desselben in seiner ganzen Tragweite; nicht blos für die Betrachtung der Dichtung und Kunst, sondern ebenso sehr für die Betrachtung der Sprache, der Religion und der Geschichte.

Grade die erste Epoche Herder's ist daher die unbedingt reichste und geschichtlich wirksamste. Die Briefe und Lebensnachrichten Herder's bekunden unzweifelhaft, daß auch alle seine

ſpäteren Werke, welche geſchichtliche Bedeutung gewonnen haben, bereits in dieſen ernſtſtrebenden kräftigen Jugendjahren wurzeln.

Dieſe erſte Epoche erſtreckt ſich bis zum Jahr 1778.

Herder's Lebensverhältniſſe waren in dieſer Zeit bunt und bewegt. Nachdem er Riga verlaſſen, hatte er längere Zeit in Nantes und Paris verweilt. Darauf war er über die Niederlande, Hamburg und Kiel nach Eutin gegangen und von dort als Erzieher und Reiſeprediger des Prinzen von Holſtein-Eutin über Süddeutſchland nach Straßburg; Goethe hat in Wahrheit und Dichtung ſein Straßburger Zuſammenleben mit Herder lebendig geſchildert. Von 1771 bis 1776 war Herder Hofprediger in Bückeburg. Im Sommer 1776 wurde er auf Goethe's Anlaß Generalſuperintendent in Weimar. Aber in ſeinem inneren Leben und Streben blieb Herder von dieſem bunten Wechſel unberührt.

Am unmittelbarſten und nachhaltigſten wirkte die neue Anſchauung Herder's auf die geſchichtliche und kritiſche Betrachtung der Dichtung ſelbſt.

Erſt jetzt war die Einſicht möglich geworden, daß die Geſchichte der Dichtung nicht blos eine äußerliche Erzählung und Aufzählung der Dichter und ihrer Lebensumſtände und Werke ſei, ſondern die wiſſenſchaftliche Darlegung des engen Zuſammenhanges der Dichtung mit den durch Volksglauben und Volksthum bedingten allgemeinen Bildungsverhältniſſen, die Ableitung der Literatur aus ihren bindenden weltgeſchichtlichen Grundlagen, aus dem Geiſt und der Empfindung ihres Volks, der Zeit und des Landes. Schon früh war Herder dieſe geſchichtliche Seite klar ins Bewußtſein getreten. Deutliches Zeugniß giebt die bereits 1766 und 1767 in Königsberg und Riga geſchriebene »Abhandlung über die Ode« oder, wie Herder mit Recht hätte ſagen können, die Abhandlung über die Lyrik; ſie iſt Bruchſtück geblieben und darum erſt in Herder's Lebensbild (Bd. 1, 3, a.

S. 61 ff.) aus ſeinem Nachlaß veröffentlicht. »Wenn irgend eine Gedichtgattung,« ſagt Herder (S. 63), »ein Proteus unter den Nationen geworden iſt, ſo hat die Ode nach der Empfindung, dem Gegenſtand und der Sprache ihren Geiſt und Inhalt und Miene und Gang ſo verändert, daß vielleicht nur der Zauberſpiegel des Aeſthetikers daſſelbe Lebendige unter ſo verſchiedenen Geſtalten erkennt. Die Dithyrambe der Griechen iſt etwas durchaus Anderes als die hebräiſche Hymne, und auch innerhalb Griechenlands ſelbſt ſcheint jedes beſondere Vaterland den griechiſchen Odendichter wieder beſonders zu beſtimmen, ſo daß (S. 66) Theben Pindar, Sparta Alkman, Teos Anakreon, Lesbos Sappho erzeugte; und dieſe Verſchiedenheit zu unterſuchen iſt ebenſo nöthig, als es nöthig iſt, zu fragen, warum Sophokles und Euripides nicht Shakeſpeare und Racine ſind.« Und noch beſtimmter heißt es in dem gleichzeitigen »Verſuch einer Geſchichte der Dichtkunſt« (ebend. S. 102): »Man hat einen Begriff der Ode feſtſetzen wollen; aber was iſt die Ode? Die griechiſche, römiſche, orientaliſche, ſkaldiſche, neuere, iſt nicht völlig dieſelbe; welche von ihnen iſt die beſte, welche ſind blos Abweichungen? Ich könnte es leicht beweiſen, daß die meiſten Unterſucher nach ihren Lieblingsgedanken entſchieden haben, weil jeder ſeine Begriffe und Regeln blos von Einer Art Eines Volks abzog und die übrigen für Abweichungen erklärte. Der unparteiiſche Unterſucher nimmt alle Gattungen für gleich würdig ſeiner Bemerkungen an, und ſucht ſich alſo zuerſt eine Geſchichte im Ganzen zu bilden, um nachher über Alles zu urtheilen.« Und in der Abhandlung »Von der Verſchiedenheit des Geſchmacks und der Denkart unter den Menſchen« giebt Herder (ebend. S. 188) ſeiner tiefen Erkenntniß von der nothwendigen Wandelbarkeit des dichteriſchen Ideals ſogar die humoriſtiſche Wendung: »Ein guter ehrlicher Mann, der die Welt nur vom Markt, vom Kaffeehauſe oder höchſtens aus dem Hamburgiſchen Correſpondenten kennt,

ſtaunt ſo ſehr, wenn er über eine Geſchichte kommt und findet, daß ſich mit dem Klima, mit den Erdſtrichen und den Ländern Denkart und Geſchmack ändern, als Paris ſich bei dem Einzuge eines indianiſchen Prinzen nur immer wundern kann. Seine Verwunderung löſt ſich endlich in ein Gelächter auf; was doch nicht, ruft er aus, für fabelhaftes Zeug in den Büchern ſteht; wer wird dies glauben! Oder er hält alle die Nationen für reſpective Narren; warum? weil ſie eine andere Denkart haben, als ihm ſeine Frau Mama, ſeine werthe Amme und ſeine wohlweiſen Schulkameraden einpflanzten. Machen wir uns nicht oft dieſes Fehlers theilhaftig, wenn wir die Denkart der Wilden ſogleich für fabelhaft oder thöricht erklären, weil ſie von der unſrigen abgeht? Und doch lachen wir über die Chineſen, die ihr Land für das Viereck der Welt hielten und uns arme Bewohner der ganzen übrigen Welt für Fratzengeſichter und Ungeheuer in die vier Winkel dieſes Vierecks malten. Warum? Uns kannten ſie nicht und ſich hielten ſie für die Monopoliſten der Einſicht und des Geſchmacks. Wie oft muß man glauben, in China zu ſein, wenn man im gemeinen Leben täglich ſolche chineſiſche Urtheile hört, die aus Unwiſſenheit und Stolz alles das verwerfen, was ihrer Denkart und Faſſung widerſpricht.«

Im Jahr 1773, in der Abhandlung über die »Urſachen des geſunkenen Geſchmacks bei den verſchiedenen Völkern, da er geblühet« (Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 15, S. 51) hat Herder dieſe Anſchauung in den ſchlagenden Satz zuſammengefaßt: »So verſchieden die Zeiten ſind, ſo verſchieden muß auch die Sphäre des Geſchmacks ſein, obgleich immer einerlei Regeln wirken; die Materialien und Zwecke ſind zu allen Zeiten anders.«

Und lange Zeit beſchäftigte ſich Herder mit den Plänen eingehender Literaturgeſchichtswerke. Der erſte jugendliche »Verſuch einer Geſchichte der Dichtkunſt« iſt weit und tiefſinnig angelegt. Ebenſo trug er ſich mit einer Geſchichte des Liedes, welche die

weitere Ausführung seiner Abhandlung über die Ode sein sollte. Und ganz besonders oft scheint Herder der lockende Gedanke nahegetreten zu sein, durch eine Geschichte der griechischen Dichtung der unmittelbare Ergänzer und Fortbildner Winckelmann's zu werden, dessen Kunstgeschichte ihm von Jugend auf ein leuchtendes Vorbild gewesen. »Ein Winckelmann in Absicht auf die Kunst,« sagt Herder im zweiten Theil der Fragmente (1767, S. 273. Zur schönen Literatur und Kunst, Bd. 2, S. 61), »konnte blos in Rom aufblühen; aber ein Winckelmann in Absicht der Dichter kann auch in Deutschland hervortreten und mit seinem römischen Vorgänger einen großen Weg zusammenthun.« Und doch fällt auch hier sogleich der tiefe Unterschied scharf in das Auge. Während Winckelmann immer und überall nur die ganz unbedingte und rückhaltlose Nachahmung der Alten predigt, stellt Herder die Forderung, daß eine solche Geschichte klar den Gegensatz zwischen dem wahren und allgemeinen Ideal der Griechen in jeder ihrer Dichtarten und zwischen ihren blos individuellen National- und Localschönheiten hervorhebe, damit der Neuere sich der todten Nachahmung entwöhne und vielmehr zur Nachahmung seiner selbst ermuntert werde.

Keines dieser beabsichtigten Geschichtswerke hat Herder ausgeführt; zu einem gründlichen Ausbau fehlten noch überall die nöthigen Bausteine. Allein weit anregender und bahnbrechender, als es vorzeitige Beschränkung jemals vermocht hätte, wirkte die glückliche Allseitigkeit jener tiefen und feinen Anempfindungsfähigkeit, mit welcher Herder rastlos sogleich alle wichtigsten Epochen der gesammten Dichtungsgeschichte der verschiedensten Zeiten und Völker durchwanderte. Auf der Höhe dieser Sehweite erschien auch das, was bereits bekannt war, in durchaus veränderter Gestalt und Beleuchtung; ja ganz neue oder doch bisher ganz unbekannte Welten wurden entdeckt und erobert. Die Wissenschaft wurde vertieft und erweitert; und in die auf-

ſtrebende Dichtung der Gegenwart drang belebend und kräftigend friſcher Morgen- und Frühlingshauch.

Nur wer ein ſo offenes Auge für das Weſen und die vielgeſtaltigen Entwickelungsbedingungen der Volkspoeſie hatte, konnte über Homer ſprechen, wie Herder in den Kritiſchen Wäldern über Homer ſprach. Mit ſo tiefer Empfindung für das ächt Dichteriſche war noch niemals das Volksthümliche und Urſprüngliche der Homeriſchen Dichtung, ihre bildliche Kraft und anſchauliche Wahrheit erfaßt worden; ſelbſt von Leſſing nicht. Angeregt von Blackwell und Wood keimten in Herder von Jugend auf, wenn auch nur als dunkle Ahnungen, jene großen Ideen, durch deren wiſſenſchaftliche Ausgeſtaltung Friedrich Auguſt Wolf in die Betrachtung Homer's und der epiſchen Dichtung einen ſo weitwirkenden Umſchwung gebracht hat. Betrachtete Herder ſchon als Jüngling in ſeinem »Verſuch einer Geſchichte der Dichtkunſt« (Lebensbild, Bd. 3, a. S. 120) Homer nur als die höchſte Blüthe und als den organiſchen Abſchluß der epiſchen Sänger, welche Homer vorangegangen waren und deren Ruhm vor dem Ruhm Homer's erbleichte, wie der Schein der Morgenſterne vor dem Glanz der Sonne, ſo pflückte Herder in der That nur die reife Frucht ſeiner eigenen Ausſaat, wenn er, inzwiſchen durch Wolf's und Villoiſon's Unterſuchungen bereichert und fortgebildet, in der Abhandlung über »Homer und das Epos« (Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 10, S. 292) Homer's Epos als »die Geſammtſtimme der Geſangsvorwelt,« als »das aus vielen und vielerlei Sagen älterer Zeit kunſtreich emporgehobene Epos« bezeichnete.

Nur wer ein ſo offenes Auge für das Weſen und die vielgeſtaltigen Entwicklungsbedingungen der Volkspoeſie hatte, konnte ſo von Grund aus neue Anſchauungen über den Urſprung und den dichteriſchen Geiſt der bibliſchen Schriften gewinnen, wie wir ſie bei Herder von Anbeginn finden. Die Bibel war für Herder ſeine erſte Bildungsquelle geweſen; nur der Bibel zu

lieb, war Herder, wie er noch in seinem späteren Alter (Zur Religion und Theologie, Bd. 5, S. 23) erzählte, Theolog geworden; in seinen Kinderjahren hatte er Hiob, den Prediger, Jesaias und das Evangelium gelesen, wie er sonst nie ein Buch auf der Welt las. Schon in einer seiner frühesten Schriften, im Versuch einer Geschichte der Dichtkunst, stemmt sich Herder (Lebensbild, Bd. 1, 3, a. S. 112) fest gegen die Ansicht, auch die dichterische Seite der Bibel nur als unmittelbar göttliche Wirkung zu betrachten und den Ursprung derselben vom Himmel zu holen; selbst für Lowth, den damals feinsten Kenner der hebräischen Dichtung, welcher an dieser Lehre von der unmittelbar göttlichen Eingebung festhielt, hat Herder nur die spottenden Worte, Lowth sei entweder zu sehr Redner oder zu gläubiger Nachbeter der Juden und ihrer christlichen Nachfolger. Eine lange Reihe von Abhandlungen aus den Jahren 1768 und 1769 (Lebensbild, Bd. 1, 3, a. S. 393—631), welche Herder unter dem Namen einer Archäologie des Morgenlandes zusammenzustellen gedachte und welche später die Grundlagen seiner Schrift über die älteste Urkunde des Menschengeschlechts wurde, ist ganz und gar von dem Grundgedanken getragen, die älteste alttestamentliche Dichtung, die Schöpfungsgeschichte, die Geschichte der Sündfluth und die Geschichte Mosis als alte orientalische Nationalgesänge zu betrachten; wer in dieser Einfalt nicht Größe fühle, der fühle keine Poesie des sinnlichen Anschauens. In das Jahr 1778 fällt die kleine, aber hochwichtige Schrift Herder's über Salomon's Lieder der Liebe, wohl das Zarteste, was Herder jemals geschrieben hat. Nie bethätigt sich die feine dichterische Nachempfindung und Nachbildung Herder's herrlicher als hier in dieser Uebersetzung der tief empfundenen altmorgenländischen Minnegesänge; sowohl die Deutungswuth mystischer Ueberschwenglichkeit, welche dem hohen Liede so gern die fremdartigsten und unnatürlichsten Anschauungen unterlegt, wie der geschmack-

loſe Wahn des alten Rationalismus, welcher in der Bibel nur eine Spreutenne kahler Moral ſah, war für Jeden, der kein Arg an geſunder Sinnlichkeit nimmt, für immer vernichtet. Und nachdem bereits 1780 die Briefe über das Studium der Theologie dieſen Geſichtspunkt lebendiger Volksdichtung über die geſammte Bibel ausgedehnt hatten, erſchien 1782 Herder's berühmtes Buch über den Geiſt der hebräiſchen Poeſie, von welchem Herder mit vollem Recht ſagen konnte, von Kindheit auf habe er es in ſeiner Bruſt genährt. Die hebräiſche Poeſie war ihm die älteſte, einfachſte, herzlichſte Poeſie der Erde, eine Poeſie voll des innigſten Naturgefühls, und doch ganz und gar nur das dichteriſche Innewerden und Anſchauen Gottes und ſeiner Werke, das ſich bald zur Entzückung hebt, bald zur tiefſten Unterwerfung herabſenkt; die hebräiſche Poeſie war ihm die naturwüchſige und volksthümliche Dichtung eines Volkes, deſſen ganzes Sein und Weſen von dem tiefſten und kräftigſten Gottesbewußtſein durchglüht und erfüllt iſt. Wer Alles in überirdiſchem Glanz ſehen wolle, ſehe zuletzt gar nichts. Frei von allen theologiſch zünftigen Vorausſetzungen und Vorurtheilen hat dieſes gewaltige Buch, das leider unvollendet geblieben iſt, erſt wieder die Augen für die unvergängliche Poeſie der Bibel geöffnet. Die herkömmliche ſogenannte Einleitung in das alte Teſtament iſt, wenn ſie den Namen der Wiſſenſchaft beanſprucht, in ihrem innerſten Weſen nichts als Literaturgeſchichte der Juden.

Nur wer ein ſo offenes Auge für das Weſen und die vielgeſtaltigen Entwicklungsbedingungen der Volkspoeſie hatte, konnte in ſo großartiger Weiſe der Erforſcher und Wiedererwecker der alten Volksliederſchätze werden, wie es Herder geworden iſt. Man belächelt jetzt die überſchwengliche Begeiſterung, mit welcher Herder der Verkünder des vermeintlichen Oſſian's wurde; dieſe Begeiſterung war der warme, wenn auch irregeleitete Ausdruck derſelben Richtung, welche ihn mit ſo erfolgreicher Vorliebe zum

Volkslied und zur Volkssage führte. Herder erhob die vereinzelten Anregungen Lessing's zu wirklich wissenschaftlicher Bedeutung. Das Volkslied war ihm die Blume der Eigenheit eines Volkes, seiner Sprache und seines Landes, seiner Geschäfte und Vorurtheile, seiner Leidenschaften und Anmaßungen, seiner Musik und seiner Seele. Mit unvergleichlicher Beweglichkeit des Geistes und mit wunderbarer Kunst der Nachbildung sammelte und übersetzte er die Stimmen der Völker unter allen Erdstrichen und aus allen Zeitaltern; gleich aufmerksam auf die Gemüthslaute der Grönländer, Lappen, Tataren, Wenden und Morlaken, wie auf die Laute der Schotten, Spanier, Italiener und Franzosen. Dies ist das greifbarste und darum auch das anerkannteste Verdienst Herder's. Und doch wird man diesem Verdienst nicht in seinem vollen Umfang gerecht, wenn man die gewaltigen wissenschaftlichen Anschauungen außer Acht läßt, welche Herder sogleich aus diesen neuen Entdeckungen zu ziehen wußte. Was Herder 1773 in seiner herrlichen Abhandlung »Ueber Ossian und die Lieder alter Völker« (Zur schönen Literatur und Kunst, Bd. 7, S. 7 ff.), was er in der Einleitung zum zweiten Theil der von ihm 1779 bei Weygand in Leipzig herausgegebenen »Volkslieder« über die sinnliche Kraft und Anschaulichkeit, über die schwunghafte zwingende Frische und Kühnheit des Volksliedes sagte, ist bis auf den heutigen Tag unübertroffen und hat für die Wiederbelebung unserer eigenen Liederdichtung die segensreichsten Früchte getragen. Und von nicht minder unermeßlichem Einfluß war der geniale Scharfsinn, mit welchem Herder immer und überall den großen geschichtlichen Hintergrund dieser schlichten Volksphantasie hervorhob. Einige der allerfruchtbarsten Zweige der heutigen Wissenschaft haben hier ihre triebkräftige Wurzel. Es zeigte und bethätigte sich glänzend, was Herder gedacht und erstrebt hatte, wenn er in jenen ringenden Rigaer Lehrjahren einen Montesquieu der Literaturgeschichte verlangte. Herder ist

es geweſen, welcher die erſten Grundlagen zum Aufbau der vergleichenden allgemeinen Literaturgeſchichte, des Erforſchens der Poeſie in allen Geſtalten und Wandlungen, gelegt hat. In der Abhandlung über die »Aehnlichkeit der mittleren engliſchen und deutſchen Dichtkunſt« (Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 7, S. 52) iſt dieſe hohe Aufgabe in folgenden Sätzen ausgeſprochen: »Die gemeinen Volksſagen, Märchen und Mythologien ſind gewiſſermaßen Reſultat des Volksglaubens, ſeiner ſinnlichen Anſchauungen, Kräfte und Triebe, wo man träumt, weil man nicht weiß, glaubt, weil man nicht ſieht, wo man mit der ganzen ungetheilten und ungebildeten Seele wirkt; alſo ein großer Gegenſtand für den Geſchichtſchreiber der Menſchheit, für den Poeten und Poetiker und Philoſophen. Sagen einer und derſelben Art haben ſich mit den nordiſchen Völkern über viele Länder und Zeiten ergoſſen, jeden Ortes aber und in jeder Zeit ſich anders geſtaltet; wo ſind die allgemeinſten und ſonderbarſten Volksſagen entſprungen, wie gewandert, wie verbreitet und getheilt?« Ferner (S. 63): »Die kriegeriſche Nation ſingt Thaten, die zärtliche ſingt Liebe; das Volk von warmer Leidenſchaft kann nur Leidenſchaft dichten, wie das Volk unter ſchrecklichen Gegenſtänden ſich auch ſchreckliche Götter dichtet. Eine Sammlung ſolcher Lieder aus dem Munde eines jeden Volks über die vornehmſten Gegenſtände und Handlungen ſeines Lebens, in eigener Sprache, gehörig verſtanden, erklärt und mit Muſik begleitet, wie würde es die Artikel beleben, auf die der Menſchenkenner bei allen Reiſebeſchreibungen doch immer am begierigſten iſt, die Artikel von der Denkart und den Sitten der Nation, von ihrer Wiſſenſchaft und Sprache, von Spiel und Tanz, Muſik und Götterlehre. Wie die Naturgeſchichte Kräuter und Thiere beſchreibt, ſo ſchilderten ſich hier die Völker ſelbſt. Man bekäme von Allem anſchauenden Begriff; und durch die Aehnlichkeit oder Abweichung dieſer Lieder an Sprache, Inhalt und Tönen und

insonderheit in Ideen der Kosmogenie und der Geschichte ihrer Väter ließe sich auf die Abstammung, Fortpflanzung und Vermischung der Völker wie viel und wie sicher schließen!« Und Herder ist es gewesen, welcher, so lückenhaft seine Kenntniß des Einzelnen war, auch die ersten Grundlagen zum Aufbau der altdeutschen Philologie gelegt hat, wenn anders dieselbe nicht blos Herausgabe und Kritik der Texte, nicht blos Grammatik, sondern in Wahrheit Wissenschaft des deutschen Alterthums ist. Besonders wichtig ist auch hier wieder die Abhandlung von der Aehnlichkeit der mittelalterlichen englischen und deutschen Dichtung. Unter der wärmsten Anerkennung der spurlos vorübergegangenen Bemühungen Bodmer's stellt sie das höchste Ziel dieser neu zu schaffenden deutschen Alterthumswissenschaft auf, indem sie (S. 51) verlangt, daß eine Geschichte des deutschen Mittelalters nicht blos eine Pathologie des Kopfes, d. h. des Kaisers und einiger Reichsstände sein solle, sondern eine Physiologie des ganzen Nationalkörpers, der Denkart, Bildung, Sitte und Sprache. Herder setzt (S. 50) mahnend hinzu: »Mir ist noch keine Geschichte bekannt, wo die deutsche Feudalverfassung recht charakteristisch für Deutschlands Poesie, Sitten und Denkart behandelt und in alle Züge nach fremden Ländern verfolgt wäre.« Sähe Herder die heutige Wissenschaft, freudig würde er in das Goethe'sche Wort einstimmen, daß, was man in der Jugend wünscht, man im Alter die Fülle hat.

Und diese hehre geschichtliche Auffassung gab Herder auch eine andere Stellung zu Shakespeare, als bisher die Zeitgenossen innegehabt hatten. Die wichtigste Urkunde seiner Shakespearebetrachtung ist jene inhaltsvolle und warmempfundene Abhandlung über den großen englischen Dichter (Zur schönen Literatur und Kunst, Bd. 20, S. 271), welche, wie aus einem Briefe Herder's (Nachlaß, Bd. 3, S. 81) hervorgeht, bereits 1771 begonnen, aber erst 1775 vollendet und veröffentlicht wurde; sie

bezeugt sattsam, daß sie zwar Lessing's Dramaturgie zur Voraussetzung hatte, zugleich aber deren schöpferische Fortbildung war. Lessing hatte seinem nächsten Zweck gemäß vorzugsweise die tief innere Verwandtschaft Shakespeare's mit den Alten hervorgehoben; Corneille komme ihnen freilich in der mechanischen Einrichtung, Shakespeare aber, so sonderbare und ihm eigene Wege er wähle, im Wesentlichen näher. Weil Lessing die antike Tragödie und die Tragödie Shakespeare's in gleichem Abstand von dem Zopf des französischen Classicismus erblickte, so meinte er Sophokles und Shakespeare in der That unter sich selbst gleich und übereinstimmend; wir wissen aus der Geschichte seines Bildungsganges, wie seine ersten eingehenden Sophokles- und Shakespearestudien genau in dieselbe Zeit fallen. Herder dagegen betonte auf's schärfste den tiefen, durch die Verschiedenheit des Volksnaturells und des Zeitalters bedingten geschichtlichen Gegensatz. Aus den von Grund aus verschiedenartigen Ursprüngen des griechischen und des nordischen Theaters suchte er (S. 273) zu erweisen, daß Sophokles' Drama und Shakespeare's Drama zwei Dinge seien, die in gewissem Betracht kaum den Namen gemein haben. Die griechische Tragödie sei gleichsam nur aus Einem Auftritt, aus dem Impromptu der Dithyramben, des mimischen Tanzes, des Chors, entstanden; dieser habe allmälich Zuwachs und Umschmelzung bekommen; aus solchem Ursprung habe sich das griechische Trauerspiel zu seiner Größe emporgeschwungen und sei Meisterstück des menschlichen Geistes, Gipfel der Dichtkunst geworden. Jene Simplicität der griechischen Fabel, jene Nüchternheit griechischer Sitten, jenes Kothurnmäßige des Ausdrucks, die Musik, die Gestalt der Bühne, die Einheit des Orts und der Zeit, welche die eigensten Merkmale der griechischen Tragik seien, liege daher ganz ohne Kunst und Zauberei natürlich und wesentlich im Ursprung der griechischen Tragik selbst; diese Eigenheiten seien die Schlaube, in welcher die Frucht gewachsen. Wie ganz anders, fährt Herder

fort, war der Urſprung des engliſchen Dramas! Shakeſpeare (S. 285) fand keinen griechiſchen Chor vor, ſondern Staats- und Marionettenſpiele; er bildete alſo aus dieſen Staats- und Marionettenſpielen, dem ſo ſchlichten Lehm', das herrliche Geſchöpf, das da vor uns ſtehet und lebt. Er fand keinen ſo einfachen Volks- und Vaterlandscharakter, ſondern ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Geſinnungen, Völkern und Sprucharten; er dichtete alſo Stände und Menſchen, Völker und Sprucharten, Könige und Narren. Er fand keinen ſo einfachen Geiſt der Geſchichte, der Fabel, der Handlung; er nahm die Geſchichte, wie er ſie fand, er ſetzte mit Schöpfergeiſt das Verſchiedenartigſte zuſammen. Und hatte Shakeſpeare den Göttergriff, eine ganze Welt der diſparateſten Auftritte zu einer Begebenheit zu erfaſſen, ſo gehörte es natürlich zur Wahrheit ſeiner Begebenheiten, auch Ort und Zeit jedesmal zu individualiſiren, daß ſie mit zur Täuſchung beitrugen. »Nimm dem Menſchen Ort, Zeit und individuelle Beſtandheit und Du haſt ihm Odem und Seele genommen!« Die antike und moderne, oder wie Herder in ſeiner, ſpäter auch von Jean Paul beibehaltenen Sprechweiſe zu ſagen pflegte, die griechiſche und die nordiſche Tragödie mußten verſchieden ſein, weil die Entwicklungsbedingungen, aus welchen eine jede hervorging, ſo durchaus verſchieden waren.

Betrachten wir den nächſten Thatbeſtand, ſo hatte Herder wohl nur die Abſicht, hauptſächlich gegen Diejenigen Einſpruch zu erheben, welche trotz ihrer Verehrung Shakeſpeare's noch immer an ſeiner Verletzung der ſogenannten drei Einheiten Anſtoß nahmen; wenigſtens hat Herder Dieſe vor Augen, wenn er am Eingang ſeiner Betrachtungen (S. 272) klagt, daß ſelbſt die kühnſten Freunde Shakeſpeare's ſich meiſt nur begnügten, ihn zu entſchuldigen und zu retten, ſeine Schönheiten nur immer gegen ſeine vermeintlichen Verſtöße zu wägen und ihn deſto mehr zu vergöttern, je mehr ſie über Fehler die Achſeln ziehen müßten.

Gleichwohl hat Herder aus dieſer ſcharfen Gegenüberſtellung der Entwicklungsbedingungen antiker und moderner Tragik zugleich eine Reihe anderer Folgerungen gezogen, welche über die Auffaſſungsweiſe Leſſing's hinaus ein ſehr bedeutender Fortſchritt waren. Obwohl auch Herder noch ebenſowenig wie Leſſing ſich zum Bewußtſein gebracht hatte, daß der eigenſte und tiefſte Unterſchied der antiken und modernen Tragödie vor Allem in dem tiefgreifenden Gegenſatz liege, daß die moderne Tragödie mit ihrem geſteigerten und verinnerlichten Freiheitsgefühl die Kataſtrophe, den Untergang des Helden, nicht wie die antike Tragödie aus einem äußeren unentrinnbaren Götterverhängniß, ſondern vielmehr aus der verantwortlichen tragiſchen Schuld des Handelnden ſelbſt ableite, ſo war doch Herder in der That der Erſte, welcher, mehr als es Leſſing jemals vermocht hätte, die Größe und Eigenthümlichkeit Shakeſpeare's auf ihre geſchichtlichen Grundlagen zurückführte und ihn rein aus ſich ſelbſt erklärte. Nimmt es Wunder, daß Leſſing niemals irgendeine Tragödie Shakeſpeare's einer genaueren Zergliederung unterworfen hat, wie er in ſeiner Jugend doch ſelbſt mittelmäßige Trauerſpiele der römiſchen Kaiſerzeit im Einzelnen betrachtet und zergliedert hatte, ſo iſt es eine ſehr bedeutſame Thatſache, daß uns in dieſer kleinen Abhandlung Herder's ſolche Zergliederungen in reichſter Fülle entgegentreten; noch jetzt wird Niemand Herder's Worte über Lear, Othello, Macbeth und Hamlet ohne die innigſte Befriedigung leſen. Und glaubte Leſſing, wie Philotas und beſonders einzelne ſeiner unausgeführten dramatiſchen Entwürfe (Lachm., Bd. 2, S. 515, Bd. 11, S. 390) beweiſen, Sophokles noch ganz unmittelbar nachahmen und für die moderne Bühne nutzbar machen zu können, ſo predigte Herder in jeder Zeile, daß einzig und allein in Shakeſpeare das maßgebende Muſter des modernen Dramatikers liege, und daß jede einſeitige Anlehnung an die Antike ihn von dem einzig möglichen Wege ablenken müſſe. Dabei iſt freilich

nicht zu überſehen, daß andererſeits dieſe Abhandlung Herder's an einer Schwäche krankte, welche von Leſſing's genialem Kunſtverſtand längſt überwunden war. Herder hatte keine Einſicht in die unverbrüchlichen Stilunterſchiede des Epiſchen und des Dramatiſchen. Uneingedenk der unumſtößlichen Leſſing'ſchen Lehre, daß das Drama nicht dialogiſirte Geſchichte ſei, ließ ſich Herder durch die aus Shakeſpeare's Jugendzeit ſtammenden Dramen aus der engliſchen Geſchichte, welche noch in der epiſirenden Unreife ſeiner nächſten Vorgänger befangen ſind und daher zu der vollen dramatiſchen Geſchloſſenheit der ſpäteren Meiſterwerke in entſchiedenem Gegenſatz ſtehen, leider verlocken, das Weſen der dramatiſchen Handlung wieder mit dem Weſen der epiſchen Begebenheit, oder, wie wir vielleicht bezeichnender ſagen können, die Einheit der Handlung wieder mit der Einheit der Perſon zu verwechſeln. Das Drama war ihm (S. 301) lediglich Hiſtorie, Helden- und Staatsaction, ein Größe habendes Ereigniß. Eine Verirrung, die für das deutſche Drama der Sturm- und Drangperiode und für das Drama der Romantiker von den verhängnißvollſten Folgen wurde.

Und dieſe großartigen geſchichtlichen Anſchauungen und Studien Herder's waren der Boden, aus welchem ſeine kritiſchen Schriften erwuchſen.

Herder's Kritik iſt lediglich die werkthätige Anwendung der leitenden Grundſätze, welche er ſich aus ſeiner neuen und eigenthümlichen Betrachtung der Geſchichte der Dichtung gezogen hatte.

So fühlbar die Kritik Herder's an feſter Einſicht in die künſtleriſchen Formgeſetze hinter Leſſing zurückſteht, ſo iſt doch auch ſie, ſowohl in ihrem Verhalten zu den dichteriſchen Beſtrebungen der nächſten Gegenwart wie in der Feſtſtellung der zu erſtrebenden Ziele, eine im höchſten Sinn ſchöpferiſche. Wer ſo tief und innig wie Herder von dem unauflöslichen Zuſammenhang

der Dichtung mit dem eigenſten Leben und Weben des ſchaffenden Zeit- und Volksgemüths erfüllt und durchdrungen war, der mußte in dem großen Kampf für eine volksthümlich deutſche Kunſt, welchen Leſſing ſoeben zum glänzenden Sieg führte, auch ſeinerſeits ein gewaltiger, den Feind von ganz neuen Angriffsſtellungen bekämpfender Mitkämpfer und Vorkämpfer ſein. Und wer ſo innig wie Herder von dem Zauber und dem inneren Gehalt urſprünglicher Volksdichtung und von dem tiefen Gegenſatz derſelben zu der gelehrten Kunſtdichtung erfüllt und durchdrungen war, der mußte auch die letzten Schranken der vorwaltenden Reflexionsdichtung, welche Leſſing niemals durchbrochen hatte, von Grund aus durchbrechen.

Iſt zu ſagen, daß die Abwendung von den Franzoſen zu den ſtammverwandten Engländern, welche ſeit den berühmten Streitigkeiten zwiſchen Gottſched und den Schweizer Kritikern Bodmer und Breitinger die geſammte deutſche Literaturbewegung unabläſſig bedingt und beſchäftigt hatte, in ihrem geſchichtlichen Urſprung und Wachsthum weſentlich die Auflehnung des erſtarkten germaniſchen Volksnaturells gegen die erdrückende Uebermacht der romaniſchen Formenwelt war, ſo war es eine ſehr wirkſame Ergänzung dieſer Beſtrebungen, wenn Herder auf die Wurzel dieſer romaniſchen Renaiſſancekunſt ſelbſt, d. h. auf die Frage nach dem Recht und der Grenze der Nachahmung der Alten zurückgriff.

Die erſten Anregungen dieſer Richtung hatte Herder von Young und Klopſtock überkommen; es iſt ganz im Ton der bardiſchen Epoche Klopſtock's, wenn Herder in ſeiner Abhandlung über die Ode (Lebensbild, Bd. 1, 3, a. S. 69) die deutſchen Dichter von der Ceder Libanons, von dem Weinſtock Griechenlands und dem Lorbeer Roms zu den Holzäpfeln ihrer eigenen heiligen Wälder, oder, wie Herder ausdrücklich (S. 74) hinzuſetzt, neben Shakeſpeare's Schriften zur nordiſchen Edda und zu

den Geſängen der Barden und Skalden ruft. Die »Fragmente über die neuere deutſche Literatur« aber, mit welchen Herder 1766 zuerſt als Schriftſteller auftrat, geben dieſen Gedanken eine Ausführung und Anwendung, welche die Grundlegung und Erweckung einer völlig neuen Epoche wurde. Warum die altteſtamentlichen Dichtungen, die Griechen, die Römer ſo äußerlich und eintönig nachahmen, da doch unſere Pſalmiſten, Epiker, Dithyramben-, Oden- und Idyllendichter ſattſam beweiſen, daß ſolche Nachahmungen immer mißlingen und ſchlechterdings mißlingen müſſen, weil unſere landſchaftliche Natur, unſere Geſchichte, unſere Mythologie, unſere ganze Religion, unſere Begabung, unſere Sprache eine ſo durchaus andere iſt als die Natur, Geſchichte, Mythologie, Religion, Begabung und Sprache der Urbilder? Warum nicht ſtatt der elenden Nachahmungen lieber Erklärungen und Ueberſetzungen, damit wir, wie Herder noch immer von dieſer Zeit ſagen konnte, die Griechen, bevor wir ſie nachahmen, auch wirklich kennen lernen? Die Summe dieſer Betrachtungen gipfelt im dritten Fragment, deſſen Inhalt Herder in einem gleichzeitigen Briefe (Lebensbild, Bd. 1, 2. S. 270) in den Satz zuſammenfaßt: »Wir ſind ſchiefe Römer in Sprache, Philoſophie, Mythologie, Ode, philoſophiſchem Lehrgedicht, Elegie, Satire, Beredtſamkeit, wenn wir nichts als Römer, nichts als Horaze, Lucreze, Tibulle, Cicerone ſein wollen.« Mit ſo unzweifelhaftem Recht Herder am Schluß dieſes Fragments (1767. S. 331. Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 2. S. 332) ſagen konnte, daß, wer da meine, er wolle ihn von der Kenntniß der Alten abhalten oder ihn im Studium derſelben ermüden, ſein Buch ins Feuer werfen ſolle, ſo ſcharf und nachdrücklich betont er, daß es unſere unerläßliche Aufgabe ſei, den noch immer vorwaltenden lateiniſchen Zuſchnitt unſerer Bildung und alſo auch unſerer Dichtung endlich abzuwerfen und die Fäden unſerer eigenen, naturwüchſigen, ächt volksthümlichen Bildung, welche die zweite Hälfte

des ſechzehnten Jahrhunderts gewaltſam durchſchnitten, wieder aufzunehmen und mit aller Kraft fortzuführen. Statt, daß man (ebend. S. 247) die Alten hätte erwecken ſollen, um ſich nach ihnen zu bilden und ſich von ihnen den Geiſt einhauchen zu laſſen, den man brauche, um nach ſeiner Zeit und in ſeinem Lande wahre Größe zu erreichen, ſei man bei der äußeren Schale geblieben; man habe nur gelernt, was die Alten gedacht, nicht aber, wie ſie denken; man habe die Sprache geſprochen, in der ſie geſprochen, nicht die Art, wie ſie ſprachen. In Deutſchland habe Luther auch in dieſem Geſichtspunkt großes Verdienſt. Er ſei es geweſen, der die deutſche Sprache, einen ſchlafenden Rieſen, aufgeweckt und losgebunden, der die ſcholaſtiſche Wortkrämerei wie jene Wechslertiſche verſchüttet; er habe durch ſeine Reformation die ganze Nation zum Denken und Gefühl erhoben. Nachher aber ſei Alles wieder verdorben worden, und nicht blos unſere naiv körnigte Sprache, ſondern unſere geſammte Bildung ſei von Latium gefeſſelt. Sei es denn nicht gewiß, daß die Römer auf einer andern Stufe der Kultur geſtanden als wir, daß wir ſie in einigen Stücken hinter uns haben, und in anderen, wo ſie vor uns ſind, nicht nachahmen können? Es ſei nicht ſchlechterdings ein Ruhm, wenn es heiße, dieſer Dichter ſinge wie Horaz, jener Redner ſpreche wie Cicero, dieſer philoſophiſche Dichter ſei ein anderer Lucrez, dieſer Geſchichtſchreiber ein zweiter Livius; aber das ſei ein großer, ein ſeltener, ein beneidenswerther Ruhm, wenn es heißen könne, ſo hätte Horaz, Cicero, Lucrez, Livius geſchrieben, wenn ſie über dieſen Vorfall, auf dieſer Stufe der Kultur, zu dieſer Zeit, zu dieſen Zwecken, für die Denkart dieſes Volks, in dieſer Sprache geſchrieben hätten. „O, das verwünſchte Wort: Klaſſiſch! Es hat (S. 197) uns Cicero zum klaſſiſchen Schulredner, Horaz und Virgil zu klaſſiſchen Schulpoeten, Cäſar zum Pedanten, Livius zum Wortkrämer gemacht; es hat den Ausdruck vom Gedanken und den Gedanken von der ihn erzeu-

genden Gelegenheit gesondert. Dieses Wort war es, das alle wahre Bildung nach den Alten als noch lebenden Mustern verdrängte, das den leidigen Ruhm aufbrachte, ein Kenner der Alten, ein Artist zu sein, ohne daß man damit höhere Zwecke erreichen dürfte; dies Wort hat manches Genie unter einen Schutt von Worten vergraben, seinen Kopf zu einem Chaos von fremden Ausdrücken gemacht, es hat dem Vaterland blühende Fruchtbäume entzogen!« Und es ist derselbe Drang nach dem Volksthümlichen und Volksmäßigen, wenn Herder in der zweiten Ausgabe der Fragmente (Zur schönen Literatur und Kunst, Bd. 1, S. 132) von den deutschen Schriften verlangte, sie müßten durchaus idiotistisch, eigenthümlich, aus der Tiefe der Muttersprache, geschrieben sein, gleich als ob keine andere Sprache in der Welt sei. »Lasset uns idiotistische Schriftsteller, eigenthümlich für unser Volk und unsere Sprache, sein; ob wir klassisch sind, mag die Nachwelt ausmachen!« Und noch bestimmter und greifbarer hat Herder dieses gewaltige Thema 1777 in der Abhandlung über die »Aehnlichkeit der mittleren englischen und deutschen Dichtkunst« ausgesprochen. Wehmuthsvoll ist sie durchklungen von der tiefen Klage, daß wir nicht mehr auf unserer altdeutschen Dichtung fußen und daß wir dadurch unseren volksthümlichen Geschmack verloren haben. Herder sagt (Zur schönen Literatur und Kunst, Bd. 7, S. 57): »Aus älteren Zeiten haben wir durchaus keine lebende Dichterei, auf der unsere neuere Dichtkunst wie Sprosse auf dem Stamme der Nation gewachsen wäre, dahingegen andere Nationen mit den Jahrhunderten fortgegangen sind und sich auf eigenem Grunde, aus Nationalproducten, auf dem Glauben und Geschmack des Volks, aus Resten alter Zeit gebildet haben, dadurch ist ihre Dichtkunst und Sprache national geworden; wir armen Deutschen aber sind von jeher dazu bestimmt gewesen, nie unser zu bleiben, unser Gesang ist ein Pangeschrei, ein Wiederhall vom Schilfe des Jordan, der Tiber, der Themse und Seine, unser Geist ein Mieth-

lingsgeiſt, der wiederkäut, was Anderer Fuß zertrat. Und jetzt, da wir uns ſchon auf ſo hohem Gipfel der Verehrung anderer Völker wähnen, jetzt, da uns die Franzoſen, die wir ſo lange nachgeahmt haben, Gott Lob und Dank! wieder nachahmen, jetzt, da wir das Glück genießen, daß deutſche Höfe ſchon anfangen, deutſch zu buchſtabiren und ein paar deutſche Namen zu nennen, — Himmel, was ſind wir nun für Leute! Wer ſich noch um's rohe Volk bekümmern wollte, um ihre Grundſuppe von Märchen, Vorurtheilen, Liedern, rauher Sprache, welch ein Barbar wäre er! Er käme, unſere klaſſiſche ſilbenzählende Literatur zu beſchmutzen, wie eine Nachteule unter die ſchönen buntgekleideten ſingenden Geſieder! Und doch bleibt es immer und ewig, daß der Theil von Literatur, der ſich auf das Volk bezieht, volksmäßig ſein muß oder er iſt klaſſiſche Luftblaſe; und doch bleibt es immer und ewig, daß, wenn wir kein Volk haben, wir kein Publicum, keine Nation, keine Sprache und Dichtkunſt haben, die unſer ſei, die in uns lebe und wirke. Da ſchreiben wir denn nun ewig für Stubengelehrte, machen Oden, Heldengedichte, Kirchen- und Küchenlieder, wie ſie Niemand verſteht, Niemand will, Niemand fühlt. Unſere klaſſiſche Literatur iſt ein Paradiesvogel, ſo bunt, ſo artig, ganz Flug, ganz Höhe, aber ohne Fuß auf deutſcher Erde.«

Daher, wie bei Leſſing, ſo auch bei Herder die freudige Begeiſterung für Gleim's Grenadierlieder, welche er ſogar über die Kriegsgeſänge des Tyrtäus ſtellen zu dürfen meint. Es iſt leicht, über ſolche Begeiſterung zu ſpotten; richtiger iſt es, nach ihrem Grund zu fragen. Und daher, wie bei Leſſing, ſo auch bei Herder das feſte Einſtehen für die Größe und Herrlichkeit Shakeſpeare's. Es war nicht blos die Tiefe der Poeſie, welche ihn zu Shakeſpeare zog, es war ebenſo ſehr das ſichere Gefühl, daß hier germaniſche Art und Kunſt ſei. Wie freudig begrüßte Herder den Dichter des Götz von Berlichingen! In ſpäten Lebensjahren

wurde der freilich längſt vorbereitete Bruch mit Goethe durch Herder's hartes Urtheil über Goethe's Natürliche Tochter herbeigeführt, deren antikiſirende Haltung ſeiner geſammten Kunſtanſchauung von Grund aus widerſtrebte.

Hier iſt die Wiege jenes jungen Dichtergeſchlechts, das ſich nicht blos in Shakeſpeare, ſondern auch in Hanns Sachs und in die alten deutſchen Volksbücher vertiefte.

Und wie hätte ſich der ſchätzereiche Schacht der alten Volkspoeſie öffnen können, ohne alle bisher geltenden Kunſturtheile und Werthbeſtimmungen durchweg zu verändern! Der vielſtimmige Geſang der v. hiedenſten Zonen und Zeiten predigte nur die eine große Lehre, welche Herder in der herrlichen Abhandlung über Oſſian und die Lieder der alten Völker (Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 8, S. 14) ausſprach: »Je wilder, d. h. je lebendiger, je freiwirkender ein Volk iſt (mehr heißt das Wort nicht!), deſto wilder, d. h. deſto lebendiger, freier, ſinnlicher, lyriſch handelnder müſſen auch ſeine Lieder ſein. Je entfernter von künſtlicher wiſſenſchaftlicher Denkart, Sprache und Letternart das Volk iſt, deſto weniger müſſen auch ſeine Lieder für's Papier gemacht und todte Letternverſe ſein; vom Lyriſchen, vom Lebendigen und gleichſam Tanzmäßigen des Geſanges, von lebendiger Gegenwart der Bilder, vom Zuſammenhang und gleichſam Nothdrang des Inhalts und der Empfindungen, von Symmetrie der Worte und der Silben, vom Gange der Melodie und von hundert andern Sachen, die zur lebendigen Welt, zum Spruch- und Nationalliede gehören und mit dieſem verſchwinden, — davon und davon allein hängt das Weſen, der Zweck, die ganze wunderthätige Kraft ab, die dieſe Lieder haben, die Entzückung, die Triebfeder, der ewige Erb- und Luſtgeſang des Volks zu ſein!« Die Schranken der Reflexionsdichtung ſind gefallen. Selbſt bis in die Betrachtung der Fabel und des Epi-

gramms überträgt Herder ſeine neuen Anſchauungen. Poeſie iſt nur, wo Natur, Naivetät, Gemüth und Phantaſie iſt.

Wer wird behaupten wollen, daß Herder allein jene tiefe Erregung der Geiſter hervorgerufen habe, welche die ſiebziger Jahre des achtzehnten Jahrhunderts in der Geſchichte der deutſchen Dichtung ſo äußerſt denkwürdig macht? Wir brauchen nur hinüber nach England zu ſchauen, auf Macpherſon und Chatterton, auf Cowper und Robert Burns, um zu gewahren, daß die geſchichtlichen Vorgänge und Bedingungen, welche Herder erzeugten, überall wirkten und walteten. Aber gewiß iſt, daß in Deutſchland dieſem dunklen Drängen und Ringen die richtigen Bahnen und Ziele Keiner ſo kräftig wie Herder gezeigt hat. In Herder's Wiedererweckung der Volkslieder wurde das alte Märchen vom Verjüngungsbrunnen geſchichtliche Wahrheit. Vor Allem Goethe's und Bürger's Bildungsgeſchichte muß man betrachten, um das Vollgewicht dieſer Thatſache lebendig nachzuempfinden. Am erſten und greifbarſten bekundete ſich die Macht dieſer Einwirkung naturgemäß in der Lyrik. Erſt jetzt hörte man wieder den friſchen und innigen Naturton ächter Empfindung; und dieſe unverfälſchten Herzensklänge erſchufen ſich eine ſinnlichere und bildlichere Sprache und ſetzten den Reim wieder in ſeine alten Rechte ein. Wo Lied und Geſang als untrennbar gedacht und empfunden wurde, war die ſchleppende Odendichtung unrettbar verloren. Und mit dem ſingbaren Liede erſtand und erſtarkte zugleich der ſchlichte Volkston der Romanze und Ballade, welche durch Gleim's verhängnißvolles Vorbild ſich zum Niedrigkomiſchen verflacht und entwürdigt hatte. Die neue deutſche Lyrik kam urplötzlich, wie die Blume im Frühling plötzlich aus dem Boden ſproßt.

Was Wunder, wenn wir Herder auch in der Muſik, welche er als die natürliche Schweſter der Dichtung betrachtete, als Freund und Verehrer ſchlichter Volksmelodien, als begeiſterten Bewunderer und Kenner des alten italieniſchen Kirchenſtils, als

warmen Beförderer eines reinen evangeliſchen Kirchengeſanges erblicken?

Beſonders wichtig aber iſt Herder auch für die bildende Kunſt geworden. Auch hier hat Herder eine völlig neue Epoche eingeleitet; ein Verdienſt, das meiſt überſehen wird, weil die Wirkungen nicht ſo ſchnell und ſo unmittelbar eintraten wie in der Dichtung.

Obgleich ihm, dem im fernen Norden Weilenden, alle eigenen Erfahrungen und Anſchauungen fehlten, hatte ihn doch Winckelmann's Kunſtgeſchichte auf's mächtigſte ergriffen und zu dem emſigſten Studium der kunſtwiſſenſchaftlichen Schriften Leſſing's, Mengs', Hagedorn's, der Engländer und Franzoſen geführt. Bei der neuen und tiefen Einſicht, welche Herder vom Weſen der Poeſie hatte, wurden ihm die Befangenheiten und Einſeitigkeiten ſeiner nächſten Vorgänger ſogleich lebendig fühlbar. Es nöthigt zu immer ſteigender Bewunderung der ſeltenen Jugendkraft Herder's, wenn wir ſehen, daß die fruchtbaren Gedanken, welche er 1778 in ſeiner »Plaſtik« ausſprach, bereits in dem 1768—1770 theils in Riga, theils auf der Reiſe geſchriebenen Vierten kritiſchen Wäldchen vollſtändig ausgebildet vorliegen. Wir wiſſen, wie es der Grundmangel der durch Winckelmann und Rafael Mengs emporgekommenen Kunſtanſchauung war, daß ſie dem herrſchenden Zopf des franzöſiſchen Rococo gegenüber den Weg, groß, ja, wo möglich, unnachahmlich zu werden, einzig und allein in die ausſchließliche Nachahmung der Antike ſtellte, ſo daß ſelbſt die beſten italieniſchen Meiſter des ſechzehnten Jahrhunderts, daß ſelbſt Rafael vor dieſer ſchroffen Ausſchließlichkeit zurücktreten mußten; die hoheitsvollen Formen der antiken Kunſt wurden als für alle Zeiten bindend und undurchbrechbar betrachtet. Wir wiſſen, welche gefährliche Bedeutung dieſe Enge der Anſchauung namentlich für die Malerei gewann; hatte bisher die geſammte neuere Plaſtik einſeitig unter der Uebermacht der Ma-

lerei geſtanden, ſo übertrug man jetzt nicht minder einſeitig auf die Malerei die Geſetze ſtatuariſcher Zeichnung. Auch Leſſing hatte, wie die Nachträge zum Laokoon ſattſam bezeugen, an dieſer Einſeitigkeit keinen Anſtoß genommen. Wie aber hätte Herder mit ſeinem offenen Sinn für das individuell Geſchichtliche, für das lebendig Gefühlte und Naturwüchſige, an dieſen gewaltſamen Beſchränkungen ſein Genüge finden können? Sowohl die ſtarre Unwandelbarkeit ſolcher vermeintlich zeit- und ortloſer Idealform wie die unkünſtleriſche Stilvermiſchung des Bildneriſchen und Maleriſchen hat Herder bekämpft.

Wer Einſicht in das unverbrüchliche Weſen der Plaſtik hat, wird wahrlich nicht widerſprechen, wenn Herder (Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 19, S. 68) die Bildwerke der Griechen als »Muſter der Wohlform«, als Darſtellung der »einfachen reinen Menſchennatur« und darum als »Leuchtthürme« bezeichnet, die dem Schiffer, der nach ihnen ſteuert, ſichere Fahrt bieten; zumal Herder ſogleich hinzuſetzt, daß die Griechen uns nur Freunde, nicht aber Gebieter, nur Führer und Vorbilder, nicht aber Unterjocher ſein ſollen. Von der Malerei dagegen fordert Herder den lebendigſten Wechſel der Geſtalten je nach dem Wechſel der Geſchichte und Menſchenart. Herder ſtand in der Anerkennung der alten deutſchen Malerſchulen noch ſehr vereinzelt, als er auf ſeiner Reiſe nach Italien am 10. Auguſt 1788 aus Nürnberg (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 21, S. 255) an die Seinigen ſchrieb: »Unter allen Gemälden, die es hier giebt, intereſſirt mich Dürer am meiſten; ſolch ein Maler möchte ich auch geweſen ſein. Sein Paulus unter den Apoſteln, ſein eigenes Bild, ſein Adam und Eva, ſind Geſtalten, die in der Seele bleiben; auch ſonſt habe ich von ihm ſchöne, ſchöne Sachen geſehen; auch ein Gemälde von ihm in der Burg, da er in ſeiner Krankheit ſich wie einen Halbtodten gemalt hat und den rechten Aufſchluß ſeiner Geſichtszüge und des ganzen vornehmen kräf-

tigen reinlichen Weſens giebt, das in ihm gewohnt hat. Sonſt auch viele andere ſchöne Sachen, die an eine Zeit deutſcher Art und Kunſt erinnern, die nicht mehr da iſt und ſchwerlich je wiederkommen dürfte.« Und von demſelben Standpunkt beurtheilte Herder auch das Weſen und die Geſchichte der Baukunſt. Zwar ſehen wir zuerſt auch ihn in die herrſchende Verachtung der Gothik noch rückhaltslos einſtimmen, wenn er ſie in einem am 2. December 1769 zu Paris geſchriebenen Tagebuchblatt (Lebensbild, Bd. 2, S. 428) nur künſtlich im Kleinen nennt, ohne Sinn für das Große, ohne Simplicität, ohne menſchlichen Ausdruck, ohne Freude; aber ſchon 1773 veröffentlichte er in den Blättern für deutſche Art und Kunſt die jugendmuthige Verherrlichung Erwin von Steinbach's von Goethe, und ſeitdem iſt Herder der geſchichtlichen Würdigung der Gothik unwandelbar treu geblieben. Es iſt eines der ſchönſten Kapitel in Herder's Ideen zur Geſchichte der Menſchheit, welches (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 7, S. 298) die großen Meiſterwerke des Mittelalters preiſt und die gothiſche Baukunſt aus der Verfaſſung der Städte und dem Geiſt der Zeiten erklärt; »wie die Menſchen denken und leben,« heißt es dort, »ſo bauen und wohnen ſie.« Der hohe Begriff der künſtleriſchen Monumentalität, ſeit Jahrhunderten aus dem Bewußtſein der Menſchen geſchwunden, war auch für die bildende Kunſt in Herder wieder aufgelebt, wenn auch erſt ſchwankend und dämmernd. Und damit war jener verderbliche Wahn von einem entwicklungsloſen, ewig bindenden Formenideal, welcher die Kunſt zu todter philologiſcher Nachahmung verdammt, in der Wurzel vernichtet. Die durch Zeit und Volksthümlichkeit bedingte Eigenart des ſchaffenden Künſtlers, ſeine Urſprünglichkeit und Schöpferluſt, war wieder in ihr Recht eingeſetzt. »Die Wahrheit,« ſagt Herder einmal (Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 20, S. 18), »war zu allen Zeiten dieſelbe; daß jeder wahrnehmende Menſch aber ſeinen Gegenſtand eigen ſchildern kann, als ob er

noch nie geſchildert wäre, darüber, dünkt mich, ſollte kein mißtrauender Zweifel walten; er ſchafft ſich neue Bilder, wenn die Gegenſtände auch tauſendmal angeſchaut und beſungen wären, denn er ſchaut ſie mit ſeinem Auge an, und je treuer er ſich ſelbſt bleibt, deſto eigenthümlicher wird er zuſammenſetzen und ſchildern; er haucht dem Werk ſeinen Genius ein, daß es ſeinen Ton tönet.« Und in der Adraſtea (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 11, S. 77) ſagte Herder in gleichem Sinn: »Wer ſich an Eine Zeit, gehöre ſie Frankreich oder Griechenland zu, ſclaviſch anſchließt, das Zweckmäßige ihrer Formen für ewig hält und ſich aus ſeiner eigenen lebendigen Natur in jene Scherbengeſtalt hineinwähnet, dem bleibt das Ideal, das über alle Völker und Zeiten reicht, fern und fremd.«

Die zweite Seite, der ſtiliſtiſche Gegenſatz der Plaſtik und Malerei, hebt ſich noch ſchärfer heraus; in gleicher Anwendung gegen die Franzoſen, welche die Plaſtik maleriſch, und gegen die Anhänger Winckelmann's, welche die Malerei plaſtiſch behandelten. »Ich verfolgte beide Künſte,« ſagt Herder in der Plaſtik (Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 19, S. 40), »und ich fand, daß kein einziges Geſetz, keine Wirkung der einen ohne Unterſchied und Einſchränkung auf die andere paſſe; ich fand, daß grade, je eigner etwas einer Kunſt ſei und gleichſam als einheimiſch in derſelben in ihr große Wirkung thue, deſto weniger laſſe es ſich platt anwenden und übertragen; ich fand arge Beiſpiele davon in der Ausführung, aber noch ungleich ärgere in der Theorie wie Philoſophie dieſer Künſte, die beide Künſte nicht als Schweſtern oder Halbſchweſtern, ſondern meiſtens als ein doppelt Eins betrachten und keinen Plunder an der einen gefunden haben, der nicht auch der anderen gebühre.« Es iſt hier nicht zu unterſuchen, inwieweit es haltbar und erſchöpfend iſt, wenn Herder die Malerei als die Kunſt des Geſichts und die Plaſtik als die Kunſt des Gefühls oder des Taſtſinns bezeichnet und die

tiefgreifenden Verſchiedenheiten beider Künſte aus der Verſchiedenheit dieſer Sinne ableitet; Thatſache iſt es, daß ſich Herder im Vierten kritiſchen Wäldchen (Lebensbild, Bd. 1, 3, b. S. 326) mit Recht rühmen konnte, mit dieſem Gegenſatz eine neue Logik für den Liebhaber, einen neuen Weg für den Künſtler gefunden zu haben. Mit unbeirrbarer Sicherheit hat Herder ſowohl den Umfang des der Plaſtik und Malerei zugänglichen Inhalts wie die unumſtößlichen Stilbedingungen ihrer künſtleriſchen Formgebung feſtgeſtellt; und es iſt kaum zu viel geſagt, wenn man Herder's Plaſtik und dem Vierten kritiſchen Wäldchen für die Lehre von der Stilverſchiedenheit der Plaſtik und Malerei dieſelbe kanoniſche Geltung zuerkennt wie Leſſing's Laokoon für die Lehre von der Stilverſchiedenheit der Dichtung und der bildenden Künſte. Wie mißachtend ſprachen Winckelmann und Leſſing von der Landſchaftsmalerei! Weil die Landſchaft der Plaſtik fernſtand, meinten ſie, ſie ahme Schönheiten nach, die keines Ideals fähig ſeien. Herder antwortet (Plaſtik, S. 42): »Schatten und Morgenroth, Blitz und Donner, Bach und Flamme kann die Bildnerei nicht bilden, ſo wenig dies die taſtende Hand greifen kann; aber warum ſoll es deshalb auch der Malerei verſagt ſein? Was hat dieſe für ein anderes Geſetz, für andere Macht und Beſtimmung, als die große Tafel der Natur mit allen ihren Erſcheinungen in ihrer großen ſchönen Sichtbarkeit zu ſchildern? Und mit welchem Zauber thut ſie es! Diejenigen ſind nicht klug, die die Landſchaftsmalerei, die Naturſtudien des großen Zuſammenhangs der Schöpfung verachten, herunterſetzen oder gar dem Künſtler unterſagen. Ein Maler, und ſoll kein Maler ſein? Ein Schilderer, und ſoll nicht ſchildern? Bildſäulen drechſeln ſoll er mit ſeinem Pinſel und mit ſeinen Farben geigen, wie es ihrem ächten antiken Geſchmack behagt! Die Tafel der Schöpfung ſchildern iſt ihnen unedel; als ob nicht Himmel und Erde beſſer wäre und mehr auf ſich hätte als ein Krüppel, der zwiſchen ihnen

ſchleicht und deſſen Conterfeiung mit Gewalt einzige würdige Malerei ſein ſoll.« Und wie ſcharfſinnig und tiefſinnig durchſchaut Herder die Unterſchiede der bildneriſchen und maleriſchen Formbedingungen! Es hieß der maleriſch ſtilloſen Plaſtik der franzöſiſchen Rococokunſt, welche noch immer ringsum wucherte, in's tiefſte Fleiſch ſchneiden, wenn Herder vor Allem darauf hinwies, daß ſelbſt in der Gruppe und im Relief, die doch der Malerei verhältnißmäßig am nächſten verwandt ſind, das bildneriſche Grundgeſetz der feſt auf ſich beruhenden Selbſtändigkeit und Abgeſchloſſenheit der Einzelfigur nicht überſprungen und beeinträchtigt werden dürfe. Treffend ſagt Herder bereits im Vierten kritiſchen Wäldchen (Lebensbild, Bd. 1, 3, b. S. 317): »In der Malerei liegt das Weſen der Kunſt in der Belebung einer Fläche, und das Ganze ihres Ideals trifft alſo genau auf die Zuſammenſetzung vieler Figuren, die wie auf einem Grunde bis auf jeden Pinſelſtrich ihrer Haltung und Vertheilung und Lichter und Farben unzertrennbar Eine Flächenwelt von lebendigem Anſchein machen; man ſteht wie vor einer Tafel. Ganz verſchieden iſt das Hauptgeſetz der Sculptur. Die zahlreichſte Gruppe von Bildwerken iſt nicht wie eine maleriſche Gruppe ein Ganzes; jede Figur ſteht auf ihrem Boden, hat den fühlbaren Kreis ihrer Wirkung lediglich in ſich und iſt alſo dem Hauptgeſetz der Kunſt nach auch als ein Einzelnes zu behandeln.« In der Schrift über die Plaſtik (S. 134) ſetzt Herder hinzu: »Ich weiß, daß ein Franzoſe noch neulich gerühmt hat, ſeine Nation habe das Gruppiren der Bildſäulen nagelneu erfunden, ſie habe zuerſt Bildſäulen maleriſch gruppirt, wie nie ein Alter gruppirt habe. Die Bildſäulen maleriſch gruppiren? Siehe, da ſchnurrt ſchon das Pfeifchen, denn eigentlich geredet, Bildſäulen maleriſch gruppiren iſt ein Widerſpruch. Jede Bildſäule iſt Eins und ein Ganzes; jede ſteht für ſich allein da. Was der Gedachte alſo an den Alten tadelt, war ihnen ausgemachte Weisheit, nämlich nicht

zu gruppiren und, wo Gruppe ſein mußte, ſie ſelbſt, ſo viel a
möglich, zu zerſtören.« Und es hieß der eben durch Winckelmar
und Rafael Mengs aufblühenden ſtatuariſchen Richtung der M
lerei einen harten Kampf ankündigen, wenn Herder unabläſſ
auseinanderſetzte, daß die Malerei, weil ſie nicht die volle Lei
haftigkeit der Form, ſondern nur den Schein derſelben darſtell
nicht an die plaſtiſche Großheit gebunden ſei, ſondern individue
lere, ja ſogar niedrige Formen zulaſſe. Herder (Plaſtik, S. 6
ſchließt dieſe Auseinanderſetzung mit folgenden Worten: »Maler
iſt eine Zaubertafel, ſo groß als die Welt und die Geſchichte, i
der gewiß nicht jede Figur eine Bildſäule ſein kann oder ſein ſo
Im Gemälde iſt keine einzelne Figur Alles; ſind die Figuren nu
alle gleich ſchön, ſo iſt keine mehr ſchön. Es wird ein mattes Eine
lei langſchenklicher, gradnäſiger, ſogenannter griechiſcher Figure
die alle daſtehen und paradiren, an der Handlung ſo wenig A
theil nehmen als möglich, und uns in wenigen Tagen un
Stunden ſo leer ſind, daß man in Jahren keine Larven der A
ſehen mag. Und nun, wenn dieſe Lüge von Schönheit ſoglei
der ganzen Vorſtellung, der Geſchichte, dem Charakter, d
Handlung Hohn ſpricht, da wird ein Mißton, ein Unleidlich
vom Ganzen im Gemälde, das zwar der Antikennarr nicht g
wahr wird, das aber der Freund der Antike um ſo weher fühl
Und endlich werden uns ja ganz unſere Zeit, die fruchtbarſt
Sujets der Geſchichte, die lebendigſten Charaktere, alles Gefü
von einzelner Wahrheit und Beſtimmtheit hinwegantikiſirt. D
Nachwelt wird an ſolchen Schöngeiſtereien ſtehen und ſtaune
und nicht wiſſen, wie uns war, zu welcher Zeit wir lebten, ur
was uns denn auf den erbärmlichen Wahn brachte, zu einer a
deren Zeit, unter einem anderen Volk und Himmelsſtrich leb
zu wollen und dabei die ganze Tafel der Natur und der Geſchich
aufzugeben oder jämmerlich zu verderben.«

Denſelben Anſchauungen und Gedanken begegnen wir i

Herder's Forſchungen über Sprache, Religion und Geſchichte; nur anders geſtaltet und durchgeführt je nach der Verſchiedenheit der Stoffe.

Erſtens die Sprache.

Noch heut leſen wir mit Vergnügen und Belehrung in Herder's Fragmenten die feinen Bemerkungen, welche von den Eigenheiten der deutſchen Sprache handeln; ſie wurden die Loſung des jungen Geſchlechts und haben weſentlich dazu beigetragen, der deutſchen Schreibart Leben und Friſche, Seele und Leidenſchaft, individuell perſönliche Haltung und Färbung einzuhauchen. Was aber mehr als dies iſt, Herder iſt der bedeutendſte Anreger der neueren Sprachwiſſenſchaft. Wer einen ſo tiefen Einblick in Weſen und Urſprung der Dichtung hatte wie Herder, konnte ſich unmöglich mit der herrſchenden, eben jetzt wieder von Hamann ſcharf betonten Annahme befreunden, daß die Sprache, welche doch Werkzeug und Inhalt und Form dieſer Dichtung iſt, aus unmittelbar göttlicher Eingebung ſtamme. »Die ganze Hypotheſe vom göttlichen Urſprung der Sprache,« (Zur ſchönen Literatur und Kunſt, Bd. 1, S. 148), »iſt wider die Analogie aller menſchlichen Erfindungen, wider die Geſchichte aller Weltbegebenheiten und wider alle Sprachphiloſophie, ſie ſetzt eine Sprache voraus, die durch Denken ausgebildet und zum Ideal der Vollkommenheit ausgedacht iſt, und bekleidet dies Kind des Eigenſinns, das augenſcheinlich ein ſpäteres Geſchöpf und ein Werk ganzer Jahrhunderte geweſen, mit den Strahlen des Olymps, damit es ſeine Blöße und Schande bedecke.« Sowohl in den Fragmenten wie in der berühmten Preisſchrift »Ueber den Urſprung der Sprache« ſprach Herder die klare Erkenntniß aus, daß, wer den Knoten löſen, nicht plump durchhauen wolle, vielmehr die Aufgabe habe, die Sprache als eine »Entwicklung der Vernunft,« als eine »Production menſchlicher Seelenkräfte« zu erklären; und Herder ſelbſt entwarf ſofort eine Lebensgeſchichte

der Sprache, welcher er im Gefühl, daß bei dem gänzlichen Mangel der erforderlichen Grundlagen ein ſolcher Entwurf noch ſehr unzulänglich ſein müſſe, den beſcheidenen Titel eines Romans gab. Schon hier (S. 38, 39) bezeichnete Herder das letzte Ziel aller Sprachwiſſenſchaft, wenn er ſie als eine Entzifferung der menſchlichen Seele aus ihrer Sprache betrachtete und ſie eine Semiotik nannte, die wir vorerſt nur dem Namen nach in den Regiſtern der philoſophiſchen Encyklopädien fänden; ſchon hier verlangte er zur Erreichung dieſes hohen Zieles einen Mann von drei Köpfen, welcher Philoſophie, Geſchichte und Philologie verbinde. Im Laufe der Zeit aber vertiefte ſich dieſe Erkenntniß zum durchgebildeten Ideal vergleichender Sprachforſchung. Herder's Ideen zur Philoſophie der Geſchichte (Philoſophie und Geſchichte, Bd. 5, S. 199) ſprechen von einer allgemeinen Phyſiognomik der Völker aus ihren Sprachen, ja ſie weiſen (Bd. 6, S. 42) bereits auf das Sanskrit als auf eine Protogäa, welche die Trümmer der alten Naturdenkmale zeige. »Der Kranz iſt noch aufgeſteckt,« ruft Herder begeiſtert aus, »und ein anderer Leibniz wird ihn zu ſeiner Zeit finden.« Wenige Jahrzehnte nach dieſen Worten erſtand Wilhelm von Humboldt.

Zweitens die Religion.

Gebannt von dem dichteriſchen Zauber der Bibel war Herder Geiſtlicher geworden; aber es fällt ſchwer in's Gewicht, daß er ſchon in den erſten Jahren ſeines Predigerlebens dieſem ſelbſtgewählten Beruf ſich innerlich fremd fühlte. Es klingt ſehr untheologiſch, wenn Herder (Lebensbild, Bd. 1, 2. S. 300) 1767 als junger Prediger an Kant ſchreibt, aus keiner anderen Urſache habe er ſein geiſtliches Amt angenommen, als weil er wiſſe und es täglich aus der Erfahrung mehr lerne, daß ſich nach unſerer Lage der bürgerlichen Verfaſſung von der Kanzel aus am beſten Kultur und Menſchenverſtand unter den ehrwürdigen Theil der Menſchen bringen laſſe, den wir Volk nennen, und dieſe menſch-

liche Philoſophie ſei ſeine liebſte Beſchäftigung; und in einem Briefe an Nicolai vom 10. Januar 1769 (ebend. S. 406) ſpricht er ſogar von den Falten und Runzeln, welche der geiſtliche Stand ſchlage. Als er jugendmuthig den inneren Kämpfen ſeines Rigaer Amtes entflohen war, trug er, wie ſein Reiſetagebuch urkundlich bezeugt, ſich weit mehr mit pädagogiſchen und ſtaatsmänniſchen als mit theologiſchen Plänen; in der beabſichtigten Erziehungsanſtalt, in deren Einrichtung ſich jenes Tagebuch (Lebensbild, Bd. 2, S. 216) ausführlich ergeht, ſollte der Religionsunterricht voll Philologie eines Michaelis und Erneſti und voll Philoſophie eines Reimarus ſein. Aber der tiefe Sinn Herder's für das Individuelle und Dichteriſche ſpannt die alten bibliſchen Vorſtellungen nicht, wie der ſtarre ungeſchichtliche Sinn des Rationalismus, auf das Prokruſtesbett, um ſie wohl oder übel der zufälligen Tagesphiloſophie anzupaſſen, ſondern wahrt ſie in reinſter Thatſächlichkeit; einzig beſtrebt, das Geheimniß ihres pſychologiſchen und geſchichtlichen Urſprungs zu erforſchen. Alle die mannichfachen Entwürfe der arbeitsvollen Rigaer Jahre, welche Herder unter dem Geſammtnamen einer Archäologie des Morgenlandes zuſammenzufaſſen gedachte, ſind weſentlich religionsgeſchichtlich. Indem ſie die Bibel ebenſo wie alle anderen Religionsurkunden lediglich unter den Geſichtspunkt naturwüchſiger Volksdichtung und Mythologie ſtellen und die einzelnen Bücher derſelben als »Localdichtungen« und, wie Herder ſich nicht auszuſprechen ſcheute, als »Nationalmärchen« bezeichnen, ſind ſie der erſte wirkſame Anfang jener ſcharfſchneidigen Betrachtung der Religionsgeſchichte als menſchlicher Mythenbildung, welche für unſer Jahrhundert ſo wichtig geworden iſt.

Daß Herder auf dem Rationalismus fußt, ſeine Thätigkeit aber darin ſucht, die Frage nach dem Urſprung der Glaubensſätze tiefer zu beantworten als der Rationalismus, welcher keine andere Antwort kannte als die armſelige Annahme bewußten

Prieſtertrugs, erhellt aus dem Entwurf »Ueber die verſchiedenen Religionen« (Lebensbild, Bd. 1, 3, a. S. 376), welcher ausführt, daß es nicht genug ſei, den Irrthum religiöſer Meinungen bemerkt und kalt widerlegt zu haben, daß vielmehr die weitere Aufgabe entſtehe, ſeine Möglichkeit und Entſtehungsart zu erklären. Es fehle der ſogenannten natürlichen Theologie noch eine Geſchichte der Religionen, welche alle Religionen zuerſt als Phänomene der Natur betrachte. Ein zweiter Entwurf (1768) »Von Entſtehung und Fortpflanzung der erſten Religionsbegriffe« (ebend. S. 382) legt die erſten Grundlinien dieſer Naturgeſchichte oder Phänomenologie des menſchlichen Gottesbewußtſeins. Es werden zwei Stufen unterſchieden. Nach Hume's Vorgang wird die erſte Stufe als die Religion der Furcht und des Aberglaubens bezeichnet; die barbariſchen und unwiſſenden Völker, mit der Natur der Gegenſtände unbekannt und darum bei jedem neuen Auftritt ein Raub der Verwunderung, der Furcht und des Entſetzens, erſinnen ſich eine Anzahl meiſt fürchterlicher oder die Furcht abwehrender Localgötter, ein Pantheon lebendiger Weſen, die für oder gegen die Menſchen wirkten. Die zweite Stufe iſt aus dieſem Zeitalter der Wunder und Zeichen und Götterthaten und Götterbeſänftigungen herausgetreten; ſie richtet eine ruhigere Frage an den Urſprung der Dinge und will ſich Rechenſchaft geben, wie die Welt, wie die Menſchen, wie einzelne Merkwürdigkeiten und Erfindungen, wie inſonderheit die Nation, in welcher man lebt, mit ihrer Sprache und Sitte und Denkart entſtanden ſei. Dieſe zweite Stufe der Religion iſt weſentlich Kosmogonie, eine Art von hiſtoriſch-phyſiſcher Philoſophie; und die erſte Quelle zur Beantwortung dieſer Fragen war der Mund der Väter, die Lehre voriger Zeiten, die Tradition, die Mythe. Mit dieſem Satz ſind wir bei der Grundanſicht Herder's vom Weſen der Religion angelangt. Herder ſagt (S. 386): »Natürlich, daß dieſe theologiſchen Traditionen ſo national ſein mußten als etwas in

der Welt; Jeder ſprach aus dem Mund ſeiner Väter; er ſah nach Maßgabe der Welt, die um ihn war; er machte ſich Aufſchlüſſe von Dingen, die ihm als die merkwürdigſten vorlagen, und nach der Art, wie ſie ſeinem Klima, ſeiner Nation, ſeiner bisherigen Leitung am beſten konnten erklärt werden; er ſchloß nach ſeinem Intereſſe und nach Denkart und Sprache und Sitten ſeines Volks. Welt und Menſchengeſchlecht und Volk ward alſo nach Ideen ſeiner Zeit, ſeiner Nation, ſeiner Kultur errichtet; im Kleinſten und im Größten national und local. Der Skandinavier baute ſich ſeine Welt aus Rieſen; der Irokeſe machte Schildkröten und Fiſchotter, der Indianer Elephanten zu Maſchinen deſſen, was er ſich erklären wollte; hier ſind alle Alterthümer und Reiſebeſchreibungen voll von Sagen und Traditionen, von Localdichtungen und Nationalmärchen. Und überall wurden dieſe uralten theologiſch-philoſophiſch-hiſtoriſchen Nationaltraditionen in eine ſinnliche bildervolle Sprache eingekleidet, die die Neugierde des Volks auf ſich ziehen, ſeine Einbildungskraft füllen, ſeine Neigungen lenken, ſein Ohr vergnügen konnte. Ja, ſie wurden völlige Gedichte; denn zu einer Zeit, da kaum noch an eine Buchſtaben- und Schreibkunſt zu denken war, ſollte die Stimme der Ueberlieferung ſie aufbehalten.« Zuletzt aber macht Herder die unmittelbare Anwendung dieſer Anſchauungsweiſe auf die älteſte moſaiſche Urkunde. Die gewöhnliche Art, die moſaiſche Schöpfungsgeſchichte als eine göttliche Offenbarung über den Hergang der Schöpfung zu betrachten, erſcheint ihm nicht nur unhaltbar, ſondern von Grund aus verderblich, da ſie (S. 524) den menſchlichen Geiſt mit hohlen Begriffen erfülle und dem wirklichen Naturforſcher, der da kommt, die Wunder der Schöpfung Gottes zu entdecken, ſo oft Ketten und Dolche oder wenigſtens Verläumdung und Verfolgung ſchmiedet. Mit hinreißendem Feingefühl ſchildert Herder, wie der alte Dichter das Aufgehen des Lichtes über der Finſterniß dem Aufgehen der Mor-

genröthe, das uns in jeder Tagwerdung neu als Thatſache und als das große Wunder Gottes in der Natur erſcheint, entlehnt hat, und wie dieſer Schöpfungsgeſang Gott darum als ſechs Tage arbeitend und als am ſiebenten Tage ruhend darſtellt, weil der Ausgang und Zweck des ganzen Stücks die Anordnung und Einweihung des Sabbaths war. Ganz in demſelben Sinn faßte Herder die Geſchichte der Sündfluth (S. 597) als ein Stück geſchichtlicher Dichtung von einer Ueberſchwemmung des Orients, und die Geſchichte Moſis als Anſätze eines hebräiſchen Nationalepos. Am Schluß der Ode, welche Herder dieſen Arbeiten vorauszuſchicken beabſichtigte, nennt er (Lebensbild, Bd. 1, S. 48) ſich ſelbſt einen Himmelsſtürmer.

Als Herder dieſe Studien und Vorarbeiten 1773 unter dem Titel »Aelteſte Urkunde des Menſchengeſchlechts« zuſammenfügte und veröffentlichte, war er bereits wieder Prediger in Bückeburg; und in dieſer Stellung unterwarf er ſeine freien und kühnen Gedanken täuſchenden Umhüllungen und Verdunkelungen, deren er ſich ſein Lebelang im quälenden Widerſpruch zwiſchen Amt und Ueberzeugung vielfach ſchuldig gemacht hat. In demſelben ſchwankenden Dämmerungston ſind die Schriften Herder's gehalten, welche die gleichen Anſchauungen auf die neuteſtamentlichen Vorſtellungen und Erzählungen übertrugen; die Erläuterungen zum Neuen Teſtamente aus der neu eröffneten Quelle der Zendaveſta, die Briefe zweier Brüder Jeſu, die Deutung der Offenbarung Johannis als einer ſich ganz in altteſtamentlichen Bildern bewegenden Weiſſagung der Zerſtörung Jeruſalems. So kam es, daß Herder einige Zeit in ein Bündniß mit pietiſtiſchen Offenbarungsgläubigen hineingezogen wurde, welches von ſeinem urſprünglichen Sinn weit ablag. Weil aus dieſen Schriften Herder's eine ſo tiefe Innerlichkeit und ein ſo ergreifendes Gottesgefühl, eine ſo ſcharfe Entgegenſetzung gegen die mattherzige und nervenloſe Schulmeiſterweisheit des beſchränkten Rationalismus ſprach,

meinten die Lavater und Jung-Stilling, die Claudius, Hamann und Jacobi und deren Kreiſe, Herder für einen der Ihrigen halten zu dürfen; und Herder ſeinerſeits fühlte ſich, wie er ausdrücklich einmal von Lavater ſagt, durch die ſtrahlenheitere und thatlautere Religionsſeele dieſer neuen Freunde angemuthet. Ja, Herder iſt zu ſeinem unauslöſchlichen Makel ſogar nicht von der Schuld freizuſprechen, daß er ſich in den »Provinzialblättern an Prediger« in einer Weiſe auf den Standpunkt des rückhaltloſeſten Offenbarungsglaubens ſtellte, welche, wie ſeine eigene Gattin in Herder's Lebenserinnerungen (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 20, S. 241) zugeſteht, leider nur aus den damals ſchwebenden Verhandlungen über eine von Herder heiß erſehnte Göttinger Profeſſur zu erklären iſt. Gleichwohl kann kein Zweifel ſein, daß Herder auch in dieſer Zeit durchweg innerhalb der Religionsanſchauung ſeiner erſten Jahre ſtand. In ſeiner Schrift über Philoſophie der Geſchichte aus dem Jahr 1775 nennt er (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 3, S. 84) das Chriſtenthum die lauterſte Philoſophie der Sittenlehre, die reinſte Theorie der Wahrheiten und Pflichten, den menſchenliebendſten Deismus. Und man braucht nur Herder's Briefe an Lavater (Aus Herder's Nachlaß, Bd. 2, S. 1—209) zu leſen, um zu ſehen, wie Herder niemals deſſen Wähnen und Schwärmen getheilt hat und ſich nach kurzer Friſt verſtimmt von ihm trennte. In einem Schreiben, welches Herder am 3. Februar 1776 bei ſeiner Berufung nach Weimar an die dortigen Behörden richtete, preiſt er (Herderalbum 1845. S. 55) vor Allem das Glück, einem Fürſtenſtamm dienen zu können, der ſich ſo viel Verdienſt um die aufgeklärte Religion Deutſchlands und Europas erworben. Und auch die Briefe über das Studium der Theologie aus dem Jahr 1780 betonen wieder auf's ſchärfſte den rein menſchlichen Geiſt der Bibel. Die Bibel iſt nicht Syſtem des Wiſſens, ſondern des Seins. Die Theologie iſt nicht Wort-, nicht Silben-

und Bücherſtudium, ſondern Erkenntniß der Wahrheit zur Gottſeligkeit, alſo Sache, Geſchäft, Uebung. Die Sache der Religion iſt thätiges Werk des Lebens. Wer hört hier nicht die Grundtöne jener Denkweiſe, welche mit Herder's Namen ſo innig verknüpft iſt, daß wir Herder vorzugsweiſe als den Apoſtel des Evangeliums der Humanität zu bezeichnen pflegen?

Drittens die Geſchichte.

Zeigt ſich Herder überall von ſo regem geſchichtlichen Sinn getragen, wie hätte nicht vor Allem auch der Gang der Geſchichte ſelbſt von frühauf ſein vorzüglichſtes Anliegen ſein müſſen? Beſonders auch in dieſer Beziehung giebt ſein Reiſetagebuch die trefflichſten Aufſchlüſſe. Der Jüngling (Lebensbild, Bd. 2, S. 167) faßte den kühnen Plan, ein Newton der Geſchichte zu werden und die Kultur der Erde in allen Räumen, Zeiten, Völkern, Kräften und Miſchungen aufzuſuchen; Montesquieu, Hume, Voltaire, Winckelmann ſchwebten ihm (S. 209) als leuchtende Vorbilder vor. Dithyrambiſch ſchließt (S. 348) das Tagebuch: »Geſchichte des Fortgangs und der Kräfte des menſchlichen Geiſtes in dem Zuſammenfluß ganzer Zeiten und Nationen, — ein Geiſt, ein guter Dämon hat mich dazu aufgemuntert! Das ſei mein Lebenslauf, Geſchichte, Arbeit! Ein Traum hat mir es gezeigt, daß ich mit meinen Orientalismen Michaelis, Gräcismen Leſſing, Latinismen Klotz, Münzen und Künſten den Kenner beleidigt habe; was bleibt übrig als das große Werk; und das allein kann mich immer munter erhalten, da ich immer in der Galerie der größten Männer wandele!«

Es lag im Zuſchnitt der Zeit und in der innerlichen Natur Herder's, daß es ihm und ſeiner Geſchichtsbetrachtung weit mehr auf allgemeine Geſichtspunkte als auf Fülle der Thatſachen, weit mehr auf die innere geiſtige und ſittliche Bildungsgeſchichte, als auf die ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Zuſtände ankam; in den Provinzialblättern (Zur Religion und Theologie, Bd. 15,

S. 167. 194) bezeichnet Herder ſein beabſichtigtes Werk als Philoſophie der Menſchheit, als Geſchichte der Haushaltung Gottes auf Erden. Die erſte Ausführung dieſes großen Gedankens war die kleine Schrift »Auch eine Philoſophie der Geſchichte zur Bildung der Menſchheit« aus dem Jahr 1774; eine Schrift, deren volle Tragweite nur Derjenige ermeſſen kann, der auf die geſchichtlichen Verhältniſſe ihrer Entſtehung merkt. Allerdings hatte grade in jüngſter Zeit die Geſchichtsbetrachtung durch Montesquieu und Voltaire, durch Hume und Robertſon ſich ſehr bedeutender Fortſchritte zu rühmen, und ſo eben hatte auch in Deutſchland Iſaak Iſelin die Grundlagen einer tieferen philoſophiſchen Auffaſſung gelegt; aber trotzalledem beurtheilte der ungeſchichtliche Sinn des achtzehnten Jahrhunderts noch immer alle geſchichtlichen Erſcheinungen nach dem ſtarren Maßſtab der vermeintlichen Ueberlegenheit, wie wir's zuletzt ſo herrlich weit gebracht. Bei Iſelin erſchienen alle Völker und Zeitalter nur als willenloſe Mittel und Werkzeuge bewußter Naturabſicht, als in ſich unſelbſtändige Uebergangsſtufen eines von der Vorſehung vorher entworfenen Erziehungsplanes, deſſen letzten Zweck zu erreichen dem letzten Zeitalter vollendeter Tugend und Glückſeligkeit vorbehalten bleibe; und ſelbſt Kant meint noch 1784 in ſeinen Ideen zu einer allgemeinen Geſchichte in weltbürgerlicher Abſicht (Werke, herausgegeben von Roſenkranz und Schubert, Bd. 7, S. 321), daß es zwar befremdend und räthſelhaft, nichtsdeſtoweniger aber nothwendig ſei, daß die älteren Generationen nur um der ſpäteren willen ihr mühſeliges Geſchäft treiben, um dieſen eine Stufe zu dem Bauwerk, welches die Natur zur Abſicht hat, zu bringen. Herder's Schrift, ganz unmittelbar gegen Iſelin gerichtet, hat das unermeßliche Verdienſt, daß ſie zuerſt wieder das Weſen der geſchichtlichen Entwicklung ſcharf und eindringlich hervorhob, ſich lebendig in die Geſchichte hineinfühlte, jedes Volk und Zeitalter nicht nach den Begriffen der Gegen-

wart, ſondern nach der Eigenthümlichkeit und Individualität der eigenen geſchichtlichen Bedingungen verſtand und beurtheilte. »Unſer Jahrhundert,« ruft Herder (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 3, S. 43) aus, »hat ſich den Namen Philoſophie mit Scheidewaſſer vor die Stirn gezeichnet, das tief in den Kopf ſeine Kraft zu äußern ſcheint; ich habe den Seitenblick dieſer philoſophiſchen Kritik der älteſten Zeiten, von der jetzt alle Philoſophie der Geſchichte und Geſchichten der Philoſophie voll ſind, mit einem Seitenblick des Unwillens und Ekels erwidern müſſen.« »Wie elend,« fährt Herder (S. 67) fort, »werden manche Vorurtheile unſers Jahrhunderts über Vorzüge, Tugenden, Glückſeligkeit ſo entfernter, ſo abwechſelnder Nationen aus blos allgemeinen Begriffen der Schule! In gewiſſem Betracht iſt jede menſchliche Vollkommenheit national, ſäcular, individuell; man bildet nichts aus, als wozu Zeit, Klima, Bedürfniß, Welt, Schickſal, Anlaß giebt.« »Selbſt das Bild der Glückſeligkeit (S. 71) wandelt ſich mit jedem Zuſtand und Himmelsſtrich; wer kann die verſchiedene Befriedigung verſchiedener Sinne, den Hirten und Vater des Orients, den Ackermann und Künſtler, den Schiffer, Wettläufer, Ueberwinder der Welt vergleichen? Jede Nation hat ihren Mittelpunkt der Glückſeligkeit in ſich, wie jede Kugel ihren Schwerpunkt; kein Ding im ganzen Reich Gottes (S. 95) iſt allein Mittel, Alles iſt Mittel und Zweck zugleich.« Wir erfaſſen den innerſten Kern dieſer Anſicht, wenn Herder (S. 74) ſagt, daß, wer es bisher unternommen, den Fortgang der Jahrhunderte zu entwickeln, entweder in der Geſchichte den Fortgang zu mehrerer Tugend und Glückſeligkeit einzelner Menſchen oder nur einen Wechſel von Laſter und Tugenden, Entſtehen und Vergehen ohne Plan und Fortgang, ewige Revolution, Weben und Aufreißen wie im Gewebe der Penelope erblicke; Jener mache dann von der allgemein fortgehenden Verbeſſerung der Welt Romane, an welche der wahre Schüler der

Geſchichte und des menſchlichen Herzens nicht glaube, Dieſer aber verfalle in einen Strudel des Zweifels, in welchem Moralität und Philoſophie den verderblichſten Schiffbruch erleiden. »Sollte es aber,« ſetzt Herder hinzu, »nicht offenbaren Fortgang und Entwicklung geben, nur in einem höheren Sinne? Siehſt Du dieſen Strom fortſchwimmen, wie er aus einer kleinen Quelle entſprang, wächſt, dort abreißt, hier anſetzt, ſich immer ſchlängelt und weiter und tiefer bohrt, bis er in's Meer ſtürzt? Oder ſiehſt Du jenen wachſenden Baum, jenen emporſtrebenden Menſchen? Er muß durch verſchiedene Lebensalter hindurch; alle offenbar ein Fortgang, ein Streben aufeinander in Continuität! Zwiſchen jedem ſind ſcheinbare Ruheplätze, Revolutionen, Veränderungen, und dennoch hat jedes den Mittelpunkt ſeiner Glückſeligkeit in ſich ſelbſt. Niemand iſt in ſeinem Alter allein, er baut auf das Vorige; dies wird Grundlage der Zukunft, will nichts als ſolche ſein. So ſpricht die Analogie in der Natur, das redende Vorbild Gottes in allen Werken. Offenbar ſo im Menſchengeſchlechte. Der Aegypter könnte nicht ohne den Orientalen ſein, der Grieche baute auf jenen, der Römer erhob ſich auf den Rücken der ganzen Welt; wahrhaftig Fortgang, fortgehende Entwicklung, wenn auch kein Einzelnes dabei gewänne. Es geht in's große Große, es wird Schauplatz einer leitenden Abſicht auf Erden, wenn wir gleich nicht die letzte Abſicht ſehen ſollten, Schauplatz der Gottheit, wenn gleich durch Oeffnungen und Trümmer einzelner Scenen.« Erſt auf der Höhe dieſes Standpunktes war wieder Unbefangenheit der Anſchauung, Gerechtigkeit gegen die Vergangenheit möglich. Für die deutſche Geſchichtſchreibung, welche bisher noch ſo tief im Argen lag, iſt Herder einer der eingreifendſten Förderer und Erwecker geworden. Der einſchneidende Unterſchied Herder's von ſeinen Vorgängern bekundet ſich ſogleich ſehr bedeutſam in ſeiner Betrachtung der Geſchichte des Mittelalters. Die kurze, aber tief innige und ſchwunghafte

Schilderung, welche dieſe kleine Schrift von Verfaſſung, Kirche, Ritterthum, Bürgerthum, Wiſſenſchaft und Kunſt jenes Zeitalters brachte, hat neben Juſtus Möſer's Osnabrück'ſcher Geſchichte am meiſten dafür gewirkt, das unter den Männern der Aufklärung einſtimmige Verdammungsurtheil des Mittelalters endlich zu verdrängen und das lang Verkannte wieder zu ſeinen gebührenden Ehren zu bringen.

Dies ſind die vielgeſtaltigen gewaltigen Jugendthaten Herder's. Wie vielſeitig und allumfaſſend, und doch wie einheitlich und in ſich folgerichtig!

In der Geſchichte der Wiſſenſchaft giebt es nur ſehr wenige Beiſpiele ähnlich genialer Frühreife.

Alle ſpäteren Leiſtungen Herder's ſind nur Fortbildungen und weitere Ausführungen des von Herder in ſeiner Jugend großartig Gedachten und Erſtrebten, wenn auch zum Theil von veränderten Standpunkten aus; ja manche derſelben ſind gegen dieſe glänzenden Jugendthaten ein entſchiedener Rückſchritt.

2.

Wir treten in die zweite Epoche Herder's. Ihre Anfänge reichen bis in das Jahr 1778 zurück.

Nach wie vor blieb Herder der Betrachtung der Kunſt und Dichtung auf's lebendigſte zugewendet. Einige der unvergänglichſten Werke Herder's, vor Allem das Buch über den Geiſt der hebräiſchen Poeſie, die Nachbildungen nach der griechiſchen Anthologie, die Schriften zur römiſchen Literatur, die Erinnerungen an Balde und einige ältere deutſche Dichter, ſeine Legenden und Paramythien, gehören dieſer Zeit an. Aber wir ſehen Herder nicht mehr wie in ſeiner ſtürmenden Jugend rathend und fördernd in die unmittelbaren Wirren und Kämpfe des Tages

eingreifen. Es ist eine sehr bedeutsame Thatsache, daß Schiller am 8. August 1787 aus Weimar an seinen Freund Körner schreibt, Herder mache sich aus schriftstellerischen Menschen nichts, aus Dichtern und dramatischen vollends am allerwenigsten; Herder habe von ihm noch nichts gelesen.

Die Philosophie und deren Anwendung auf Wissenschaft und Leben war jetzt die tiefste Herzensangelegenheit Herder's geworden.

Ein neuer mächtiger Hebel, von welchem bisher merkwürdigerweise Herder unberührt geblieben, wirkte fortan in Herder's Bildungsgeschichte. Es war die Bekanntschaft mit Spinoza.

Leider ist die biographische Kunde von Herder zu karg und lückenhaft, als daß wir von den ersten Anlässen seiner Spinozistischen Studien hinlänglich unterrichtet wären. Doch kann kein Zweifel sein, daß hier die Einwirkung Goethe's, welchem Spinoza schon seit Jahren ein lieber Freund und Vertrauter war, bestimmend wurde. Die Briefe Goethe's an Frau von Stein und die Briefe Goethe's und Herder's an Jacobi bezeugen, in welchem regen und innigen Wechselverkehr grade in dieser Richtung damals Herder und Goethe standen. Und sicher ist es mehr als ein blos zufälliges Zusammentreffen, daß die ersten Schriften Herder's, in welchen Spinozistische Anklänge bemerkbar sind, und Goethe's herrlicher Aufsatz »Die Natur,« welcher ganz und gar auf Spinozistischer Grundlage ruht, in ihrer Entstehungszeit dicht aneinander grenzen. Herder selbst bekannte, wie Schiller an Körner (Briefwechsel Bd. 1, S. 105) berichtet, daß er viel in seiner Bildung Goethe verdanke.

Bereits die 1778 geschriebene Schrift »Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele« ist durchaus Spinozistisch.

Sie beginnt mit einer sehr entschiedenen Bekämpfung der Leibniz'schen Lehre von den angeborenen Ideen. »Es giebt,« sagt Herder (Zur Philosophie und Geschichte, Bd. 9, S. 22),

»keine Pſychologie, die nicht in jedem Schritt beſtimmte Phyſ
logie ſei.« »Wir empfinden nur (S. 36), was unſere Nerv
uns geben; darnach und daraus können wir auch nur denken
»Die Seele (S. 41) ſpinnt, weiß, erkennt nichts aus ſich, ſo
dern was ihr von innen und außen ihr Weltall zuſtrömt u
der Finger Gottes zuwinkt. Aus dem platoniſchen Reich d
Vorwelt kommt ihr nichts wieder; ſie weiß ſelbſt nicht, wie
auf den Platz gekommen, auf welchem ſie ſteht; aber das we
ſie oder ſollte es wiſſen, daß ſie nur das erkenne, was dieſ
Platz ihr zeige, daß es mit dem aus ſich ſelbſt ſchöpfenden Sp
gel des Univerſums, mit dem unendlichen Auffluge ihrer poſi
ven Kraft in allmächtiger Selbſtheit nichts ſei; ſie muß die Reiz
die Sinne, die Kräfte und Gelegenheiten brauchen, die ihr dur
eine glückliche unverdiente Erbſchaft zu Theil wurden, oder ſ
zieht ſich in eine Wüſte zurück, wo ihre göttliche Kraft erlahm
und erblindet.« »Unſeren Weltweiſen (S. 48) iſt Alles angeb
ren, eingepflanzt, der Funke untrüglicher Vernunft ohne eine
Prometheus vom Himmel geſtohlen; laß ſie reden und ihre Bild
wörter anbeten, ſie wiſſen nicht, was ſie thun. Je tiefer Jemand
in ſich ſelbſt, in den Bau und Urſprung ſeiner edelſten Geda
ken hinabſtieg, deſto mehr wird er ſagen: was ich bin, bin ich
geworden; wie ein Baum bin ich gewachſen; der Keim war da
aber Luft, Erde und alle Elemente mußten beitragen, den Keim
die Frucht, den Baum zu bilden.« Es iſt ganz im Sinn Spi
noza's, wenn Herder fortfährt (S. 48): »Auch Erkennen ohn
Wollen iſt nichts als ein falſches unvollſtändiges Erkennen; wo
wird Wahrheit ſehen, und nicht ſehen, wer wird Güte erkennen
und nicht wollen und lieben? Iſt aber jede gründliche Erkennt
niß nicht ohne Wollen, ſo kann auch kein Wollen ohne Erken
nen ſein; ſie ſind nur Eine Energie der Seele. Menſchheit iſt
das edle Maß, nach dem wir erkennen und handeln; Liebe iſt
alſo das edelſte Erkennen wie die edelſte Empfindung. Da

wahre Erkennen iſt Lieben, iſt menſchlich Fühlen; das moraliſche Gefühl, das Gewiſſen iſt, den großen Urheber in ſich, ſich in Andere hineinzulieben und dann dieſem ſicheren Zuge zu folgen.« Und Herder weicht keiner der gewaltigen Folgerungen aus, welche unausweichlich aus dieſen Vorderſätzen fließen. »Wie kann man alſo fragen,« ſagt Herder (S. 52), »ob unſer Wollen etwas Angeerbtes oder Erworbenes, etwas Freies oder Abhängiges ſei? Sind wahres Erkennen und gutes Wollen nur Einerlei, nur Eine Kraft und Wirkſamkeit der Seele, und iſt unſer Erkennen nicht durch ſich, willkürlich und ungebunden, wahrlich, ſo wird es dem Willen nicht anders ſein können. Von Freiheit ſchwätzen iſt ſehr leicht; man iſt ein Knecht des Mechanismus und wähnet ſich frei, ein Sclave in Ketten und träumet ſich dieſe als Blumenkränze. Da iſt es wahrlich der erſte Keim zur Freiheit, fühlen, daß man nicht frei iſt und an welchen Banden man haftet. Die ſtärkſten freiſten Menſchen fühlen dies am tiefſten, und ſtreben weiter; wahnſinnige, zum Kerker geborene Sclaven höhnen die, und bleiben voll hohen Traums im Schlamme liegen. Luther mit ſeinem Buch de servo arbitrio ward und wird von den Wenigſten verſtanden; man widerſtritt elend oder plärrt nach; warum? weil man nicht wie Luther fühlt und hinaufringt. Wo der Geiſt des Herrn iſt, da iſt Freiheit. Je tiefer, reiner und göttlicher unſer Erkennen iſt, deſto reiner, göttlicher und allgemeiner iſt auch unſer Wirken, mithin deſto freier unſere Freiheit. Leuchtet uns aus Allem nur Licht Gottes an, ſo werden wir, im Bilde ſeiner, Könige aus Sclaven, und bekommen, was jener Philoſoph ſuchte, in uns einen Punkt, die Welt um uns zu überwinden, außer der Welt einen Punkt, ſie mit Allem, was ſie hat, zu bewegen. Wir ſtehen auf höherem Grunde, und mit jedem Dinge auf ſeinem Grunde, wandeln im großen Senſorium der Schöpfung Gottes, der Flamme alles Denkens und Empfindens, der Liebe. Sie iſt die höchſte Vernunft, wie das reinſte

göttlichſte Wollen; wollen wir dieſes nicht dem heiligen Johannes, ſo mögen wir es dem ohne Zweifel noch göttlicheren Spinoza glauben, deſſen Philoſophie und Moral ſich ganz um dieſe Achſe bewegt.« Und ebenſo ſagt Herder (S. 93): »Iſt Seele das, was wir fühlen, wovon alle Völker und Menſchen wiſſen, das nämlich, was uns beſeelt, Urgrund und Summe unſerer Gedanken, Empfindungen und Kräfte, ſo iſt von ihrer Unſterblichkeit aus ihr ſelbſt keine Demonſtration möglich. Wir wickeln in Worte ein, was wir herauswickeln wollen, ſetzen voraus, was kein Menſch erweiſen kann oder auch nur begreift oder verſteht, und können ſodann, was man will, folgern. Der Uebergang unſeres Lebens in ein höheres Leben, das Bleiben und Warten unſeres innern Menſchen auf das Gericht, die Auferſtehung unſeres Leibes zu einem neuen Himmel und einer neuen Erde läßt ſich nicht demonſtriren aus unſerer Monas. Es iſt ein inneres Kennzeichen von der Wahrheit der Religion, daß ſie ganz und gar menſchlich iſt, daß ſie weder empfindet noch grübelt, ſondern denkt und handelt und zu denken und zu handeln Kraft und Vorrath leiht. Ihre Erkenntniß iſt lebendig, die Summe aller Erkenntniß und Empfindung, ewiges Leben. Wenn es eine allgemeine Menſchenvernunft und Empfindung giebt, ſo iſt es in ihr, und eben das iſt ihre verkannteſte Seite.«

Um dieſelbe Zeit trug ſich Herder mit einer Schrift »Spinoza, Shaftesbury, Leibniz,« in welcher er offenbar ſich ſelbſt über den Grund ſeiner tiefgreifenden Bildungswandlung klare Rechenſchaft ablegen wollte. Und mit Sicherheit wiſſen wir aus den Briefen Goethe's an Frau von Stein (Bd. 2, S. 129 u. 131), daß die Betrachtungen über »Liebe und Selbſtheit« (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 9, S. 297 ff.) und die Geſpräche »Ueber die Seelenwanderung« (ebend. Bd. 8, S. 184 ff.), obgleich erſt ſpäter veröffentlicht, 1781 verfaßt ſind.

Die Abhandlung über die Liebe und Selbſtheit iſt eine dich-

riſch ſinnige Verherrlichung der Liebe und Freundſchaft als des meren menſchlichen Dranges, den Genuß des Einzeldaſeins it dem unendlichen Begriff, daß wir das All oder Gott ſind, ı erfüllen und zu vertiefen. Die Abhandlung über die Seelen- anderung, an Leſſing's Grille von der perſönlichen Seelenwan- rung anknüpfend, wiederholt eindringlich die Lehre, daß einzig ie Reinigung des Herzens, die Veredlung der Seele mit allen ren Trieben und Begierden, die wahre Wiedergeburt dieſes Le- ns ſei. Und wie feſt predigen dieſelbe Lehre die beiden Gedicht- agmente »das Ich« und »Selbſt« (Zur ſchönen Literatur und unſt. Bd. 3. S. 57 u. 61); unzweifelhaft gehören auch ſie in ieſe erſten Jahre des Herder'ſchen Spinozismus.

Ja, noch mehr; Herder, welcher bisher nicht nur ganz in er Weiſe des herrſchenden Deismus ſich den Glauben an die ußerweltlichkeit und Perſönlichkeit Gottes gewahrt, ſondern die- n Glauben ſich ſogar zu jenem innigen und begeiſterten Gottes- efühl erwärmt und verklärt hatte, welches die religiöſen Schwär- ıer ſo tief an ihm ergriff und entzückte, bekannte ſich nunmehr hne Rückhalt auch zum Grund und zur Spitze aller pantheiſti- hen Anſchauung, zur Lehre von der Innenweltlichkeit und Un- erſönlichkeit Gottes, zum unbedingten Einsſein von Gott und latur, zum alten Satz vom Ein und All, vom Ἓν καὶ πᾶν.

Am unumwundenſten zeigt ſich Herder's Spinozismus in em merkwürdigen Briefwechſel, welchen Herder mit Jacobi führte, ls dieſer ihm ſeine auf Leſſing bezüglichen Streitſchriften gegen Moſes Mendelsſohn mitgetheilt hatte. Dieſer Briefwechſel iſt m zweiten Bande »Aus Herder's Nachlaß. Herausgegeben von . Düntzer und F. G. v. Herder, 1857,« veröffentlicht.

Der Wortlaut geſtattet kein Deuteln und Zweifeln.

Herder (a. a. O. S. 251) ſchreibt am 6. Februar 1784 an Jacobi: »Ich ergreife endlich eine Stunde, Ihnen nichts als Ἓν καὶ πᾶν zu ſchreiben, das ich ſchon von Leſſing's Hand in

Gleim's Gartenhauſe ſelbſt las, aber noch nicht zu erklären wußte; in Leſſing's Seele zu erklären nämlich, weil ich unmöglich denken konnte, daß Sie bei dem alten Anakreon ſo gräulich metaphyſicirt hätten, denn ſeine gutherzige Jungfräulichkeit hat mir wahrſcheinlich aus einer Art von Scham und Schonung von allen dieſen Blasphemien nichts geſagt. Siebenmal würde ich ſonſt mein Ἓν καὶ πᾶν daruntergeſchrieben haben, nachdem ich ſo unerwartet an Leſſing einen Glaubensgenoſſen meines philoſophiſchen Credo gefunden. Im Ernſt, liebſter Jacobi, ſeitdem ich in der Philoſophie geräumt habe, bin ich immer und jedesmal neu der Wahrheit des Leſſing'ſchen Satzes inne geworden, daß eigentlich nur die Spinoziſtiſche Philoſophie mit ſich ſelbſt ganz eins ſei. Nicht als ob ich ihr völlig beipflichtete, denn auch Spinoza hat in alle dem, wie mich dünkt, unentwickelte Begriffe, wo Descartes ihm zu nahe ſtand, nach welchem er ſich ganz gebildet hatte. Ich würde alſo auch mein Syſtem nie Spinozismus nennen, denn die Samenkörner davon liegen in den älteſten aller aufgeklärten Nationen beinah reiner; nur iſt Spinoza der Erſte, der das Herz hatte, es nach unſerer Weiſe in ein Syſtem zu combiniren, und dabei das Unglück hatte, grade die ſpitzeſten Seiten und Winkel herauszukehren, wodurch er es bei Juden, Chriſten und Heiden discreditirte. Mendelsſohn hat Recht, daß Bayle Spinoza's Syſtem mißverſtanden; wenigſtens hat er ihm durch plumpe Gleichniſſe viel Schaden gethan. Und ſo bin ich der Meinung, daß ſeit Spinoza's Tod Niemand dem Syſtem des Ἓν καὶ πᾶν Gerechtigkeit verſchafft habe. O, daß es Leſſing nicht gethan hat. Der böſe Tod hat ihn übereilt!« Und in demſelben Brief fährt Herder (S. 254) fort: »Der erſte Irrthum, das πρῶτον ψεῦδος, lieber Jacobi, in Ihrem und in aller Antiſpinoziſten Syſtem iſt das, daß Gott, als das große Weſen aller Weſen ein 0, ein abſtracter Begriff ſei; das iſt er aber nach Spinozä nicht, ſondern das allerwirklichſte thätigſte Eins, das

allein zu ſich ſpricht, Ich bin, der ich bin und werde in allen Veränderungen meiner Erſcheinung ſein, was ich ſein werde. Was Ihr, lieben Leute, mit dem »außer der Welt exiſtiren« wollt, begreife ich nicht; exiſtirt Gott nicht in der Welt, überall in der Welt, und zwar überall ungemeſſen, ganz und untheilbar, ſo exiſtirt er nirgends. Außer der Welt iſt kein Raum; der Raum wird nur, indem für uns eine Welt wird, als Abſtraction einer Erſcheinung. Eingeſchränkte Perſonalität paßt auf das unendliche Weſen ebenſowenig, da Perſon bei uns nur durch Einſchränkung wird. In Gott fällt dieſer Wahn weg, er iſt das höchſte lebendigſte thätigſte Eins; nicht in allen Dingen, als ob dieſe etwas außer ihm wären, ſondern durch alle Dinge, die nur als ſinnliche Darſtellungen für ſinnliche Geſchöpfe erſcheinen.«

Sodann am 20. December 1784 (S. 263): »Gott iſt freilich außer Dir und wirkt in und durch alle Geſchöpfe (den extramundanen Gott kenne ich nicht), aber was ſoll Dir der Gott, wenn er nicht in Dir iſt und Du ſein Daſein auf unendlich innige Art fühleſt und ſchmeckeſt und er ſich ſelbſt auch in Dir als in einem Organ ſeiner tauſend Millionen Organe genießt. Du willſt Gott in Menſchengeſtalt, als einen Freund, der an Dich denkt. Bedenke, daß er dann auch menſchlich d. h. eingeſchränkt an Dich denken muß, und wenn er parteiiſch für Dich iſt, parteiiſch gegen Andere ſein wird. Sage alſo, warum iſt er Dir in einer Menſchengeſtalt nöthig? Er ſpricht zu Dir, er wirkt auf Dich aus allen edlen Menſchengeſtalten, die ſeine Organe waren, und am meiſten durch das Organ der Organe, ſeinen Eingeborenen. Aber auch durch ihn nur als Organ, inſofern er wie ein ſterblicher Menſch war; um auch in ihm die Gottheit zu genießen, mußt Du ſelbſt Menſch Gottes d. h. es muß etwas in Dir ſein, das ſeiner Natur theilhaftig werde. Du genießeſt alſo Gott nur immer nach Deinem innerſten Selbſt; und ſo iſt er als Quelle und Wurzel des geiſtigſten ewigen Daſeins unveränderlich und

unaustilgbar in Dir. Dies iſt die Lehre Chriſtus' und Moſ
aller Apoſtel, Weiſen und Propheten; nur nach verſchiedenen
ten und nach dem Maß der Tiefe von der Erkenntniß und
nußkraft eines Jeden anders geſagt. Iſt der Friede Gottes
Herzen eines einzelnen Weſens, dem er ſich mittheilt, höher
alle Vernunft, wie unendlich höher muß er über alle Denkk
und den Bewegungen aller einzelnen Weſen in dem ſein,
das Herz aller Herzen, der höchſte Begriff aller einzelnen V
ſtellungsarten und der innigſte Genuß aller Genußarten iſt,
in ihm Quelle, Wurzel, Summe, Zweck und Mittelpunkt fand
Machſt Du mir dieſen innigſten höchſten, Alles in Eins faſſend
Begriff zum leeren Namen, ſo biſt grade Du ein Atheus, ni
Spinoza; nach ihm iſt er das Weſen der Weſen, Jehov
Ich muß Dir geſtehen, mich macht dieſe Philoſophie ſehr gl
lich. Ich wünſche Dir ein Gleiches; denn ſie iſt die einzige,
alle Vorſtellungsarten und Syſteme vereinigt. Goethe hat, ſ
dem Du von hier fort biſt, den Spinoza geleſen; und es iſt
ein großer Probierſtein, daß er ihn ganz ſo verſtanden, wie
ihn verſtehe. Du mußt auch zu uns herüber.«

Und nachdem das Buch Jacobi's erſchienen war, ſchr
ihm Herder am 16. September 1785 (S. 278): »Dein B
und Buch hat mich ſehr gefreut. Das Aergerniß des Spinoz
mus iſt jetzt gegeben; laß ſehen, wie Mendelsſohn ihm ſteu
Du biſt bei dem allen ein wahrer orthodoxer Chriſt; denn
haſt einen extramundanen Gott comme il faut, und Du
Deine Seele errettet. Auch haſt Du mit Deinem Axiom »S
nozismus iſt Atheismus« einen Pfahl vorgeſchlagen, den u
rennen mag, wer will; ich miſche mich vor der Hand nicht dar
und bleibe mit meinem »Spinoza, Shaftesbury und Leibn
zu Hauſe. Wir waren geſtern Abend bei Goethe und ha
durch eine ſehr glückliche Buchſtabenſchnitzerei aus Katechisn
Atheismus herausgebracht, wenn man ein paar ſchwere Bu

stabierlia wegnimmt; vor der Hand scheint es mir nicht vergönnt, aus Atheismus Katechismus rückwärts zu machen.«

Zuletzt entschloß sich Herder doch, eine systematische Darstellung Spinoza's zu geben. Es geschah in der Schrift »Gott. Einige Gespräche über Spinoza's System,« welche 1787 erschien.

Treu und urkundlich ist diese Darstellung Spinoza's nicht. Es heißt, Spinoza einen ihm völlig fremden Gedanken unterschieben, wenn Herder (Zur Philosophie und Geschichte Bd. 9, S. 145) an die Stelle des Spinoza'schen Begriffs der Ausdehnung oder der Materie unversehens den Begriff der organischen Kräfte setzt und demgemäß die Gottheit als »sich in unendlichen Kräften auf unendliche Weisen, d. h. organisch offenbarend (S. 145),« als die »Urkraft und Allkraft, durch welche alle Kräfte bestehen und wirken (S. 147),« als »thätiges Dasein (S. 200)« bezeichnet. In dieser Beziehung waren Jacobi und Kant wohl berechtigt, Herder eine gewaltsame und ungehörige Verflechtung des Spinozismus mit dem Deismus vorzuwerfen. Allein die Hauptsache, der pantheistische Kern des Systems, bleibt durchaus unversehrt. Wie in seinen früheren Schriften und brieflichen Bekenntnissen, so ist auch hier Herder für Jeden, der zu lesen versteht, keinem der unerbittlichen Folgesätze dieser Anschauungsweise aus dem Wege gegangen. Hier wie dort Verneinung der Persönlichkeit und Außerweltlichkeit Gottes, Verneinung des freien Willens, Verneinung der persönlichen Fortdauer nach dem Tode. Sehr schön ist namentlich auch, was Herder, ganz in Uebereinstimmung mit Spinoza, gegen die von der Popularphilosophie des achtzehnten Jahrhunderts so warm gepflegte Teleologie, d. h. gegen die Ableitung der Dinge und ihrer Einrichtungen aus bewußten und willkürlichen Zwecken und Endabsichten Gottes, sagt. »Sobald der Sterbliche,« heißt es S. 181, »von der inneren Nothwendigkeit, die durch sich selbst Güte ist, den Blick wegwendet und einzelne Absichten Gottes

nach Convenienz errathen will, ſinkt er in ein Meer erdichteter Endzwecke, die er bewundert oder vermuthet, bei welchen er aber den Grund der ganzen Erſcheinung, die innere Natur der Sache nach unwandelbar ewigen Geſetzen zu erforſchen leicht aufgiebt.« Und weiter S. 186: »Der Naturweiſe, der von dieſen Abſichten zuerſt abſah und eben das verdeckte Geſetz aufſuchte, durch welches die Sterne in eigenen Kreiſen gehen und nie ihr Lauf ſich irrt, that mehr als der größte Abſichtendichter thun konnte; er dachte den Gedanken Gottes nach und fand ihn, nicht in einem Traum willkürlicher Convenienzen, ſondern im Weſen der Dinge ſelbſt, deren Verhältniſſe er maß, wog und zählte. Jetzt erkennen wir das große Geſetz dieſes Weltbaues, und unſere Bewunderung iſt vernünftig, da ſie ſonſt ewig und immerdar ein zwar frommes, aber leeres und trügliches Staunen geweſen wäre. Der beſcheidene Naturforſcher verkündigt uns zwar nicht particulare Willensmeinungen aus der Kammer des göttlichen Raths, dafür aber unterſucht er die Beſchaffenheit der Dinge ſelbſt und merkt auf die ihnen weſentlich eingepflanzten Geſetze. Er ſucht und findet, indem er die Abſichten Gottes zu vergeſſen ſcheint, in jedem Gegenſtand und Punkt der Schöpfung den ganzen Gott, d. h. in jedem Dinge eine ihm weſentliche Wahrheit, Harmonie und Schönheit, ohne welche es nicht wäre und ſein könnte, auf welche alſo ſeine Exiſtenz mit innerer, zwar einer vorübergehenden und bedingten, dennoch aber in ihrer Art ebenſo weſentlichen Nothwendigkeit gegründet iſt, als auf welcher unbedingt und ewig das Daſein Gottes ruht. Wer mir die Naturgeſetze zeigen könnte, wie nach innerer Nothwendigkeit aus Verbindung wirkender Kräfte in ſolchen und keinen anderen Organen unſere Erſcheinungen der ſogenannt todten und lebendigen Schöpfung, Salze, Pflanzen, Thiere und Menſchen erſcheinen, wirken, leben, handeln, hätte die ſchönſte Bewunderung, Liebe und Verehrung Gottes weit mehr befördert, als der mir aus der Kammer des

göttlichen Raths predigt, daß wir die Füße zum Gehen, das Auge zum Sehen haben.«

Es wird nicht immer genügend beachtet, daß in dieſer Schrift Herder's die Keime Schelling's liegen; und zwar grade in denjenigen Stellen am meiſten, in welchen Herder, ohne daß er es wußte, ſelbſtſchöpferiſch von dem urkundlichen Wortſinn Spinoza's abging.

Was Wunder, daß ſich ob dieſer kühnen That Herder's unter den Gläubigen viel läſterndes Geſchrei erhob! Mit Jacobi, Lavater, Claudius und deren Kreiſen hörte zunächſt alle perſönliche Verbindung auf, mit Hamann erkaltete ſie. Herder war aber Mannes genug, ſich durch dieſe und andere unliebſame Erfahrungen nicht beirren zu laſſen. Wie Schiller am 8. Auguſt 1787 an Körner (Briefwechſel, Bd. 1, S. 127) ſchrieb, Herder habe zu ihm geäußert, daß dieſe Schrift ſeine vollſtändige überzeugende Idee von Gott enthalte, und wie Schiller in einem anderen Briefe (ebend. S. 297) hinzufügt, Herder neige ſich äußerſt zum Materialismus, ja hänge von ganzem Herzen an dieſem, ſo berichtet Jean Paul noch am 15. Mai 1799 an Jacobi (Briefe 1828, S. 16), daß Herder bei ſeiner Anſicht Spinoza's beharre. Die zweite Auflage im Jahr 1800 tilgte zwar alle perſönlichen Seitenblicke gegen die Gegner, in ihrem eigenſten Gehalt aber blieb ſie durchweg unverändert.

Herder's nächſtes Streben war, dieſe ſeine neue philoſophiſche Denkweiſe in die Betrachtung der Geſchichte, der Religion und der Sittenlehre einzuführen.

In den Jahren 1784—1791 erſchienen Herder's Ideen zur Geſchichte der Menſchheit.

Sie ſind die Fortbildung und Vertiefung ſeiner früheren Schrift über Philoſophie der Geſchichte, als deren zweite Auflage die Vorrede ſie ausdrücklich ankündigt. Die Betrachtung der geſchichtlichen Thatſachen iſt daher im Weſentlichen dieſelbe ge-

blieben. Auch hier daſſelbe feine und lebendige Nachempfinden der individuellen Eigenthümlichkeiten der verſchiedenen Völker und Zeitalter, das der unvergängliche Reiz und die geſchichtliche Bedeutung jener genialen Jugendſchrift war; und zwar um ſo geiſtvoller und anſchaulicher, je mehr inzwiſchen durch umfaſſende Studien die einzelnen Geſchichtsbilder an ſinnlicher Fülle gewonnen haben. Halten ſich die Schilderungen des Orients weſentlich in den Grenzen, in welchen ſich Herder's Schriften über die älteſte Urkunde des Menſchengeſchlechts und über den Geiſt der hebräiſchen Poeſie bewegten, und reichen die Schilderungen des griechiſchen und römiſchen Alterthums nicht weſentlich über die Anſchauungen Winckelmann's und Montesquieu's hinaus, ſo iſt auch hier wieder, ebenſo wie in jenem erſten geſchichtsphiloſophiſchen Verſuch Herder's, die Schilderung des Mittelalters in ihrer unbefangenen Mitte zwiſchen der im Aufklärungszeitalter üblichen einſeitigen Verdammung und der durch die nachfolgenden Romantiker aufkommenden einſeitigen Verherrlichung deſſelben, von ſehr hervorragender Bedeutung, und Niemand wird den großen Einfluß verkennen können, den ſie auf die geſammte Geſchichtsauffaſſung geübt hat. Freilich liegen neben dieſen hohen Vorzügen des bedeutenden Werks ſehr bedenkliche Mängel, welche es erklären, warum daſſelbe jetzt ſo ſehr in ſeinem Anſehen geſunken iſt. Es iſt das Gebrechen und der innere Widerſpruch aller ſogenannten Geſchichtsphiloſophie wie aller ſogenannten Naturphiloſophie, daß ſie in ihrem ungeſtümen Drängen nach den letzten und höchſten Geſetzen die Frucht pflücken will, ehe ſie reif iſt, und daher oft von oben herab aus ungerechtfertigten allgemeinen Begriffen willkürlich phantaſirt und orakelt, wo der Ernſt der Wiſſenſchaft lediglich ein ruhiges Abwarten der Thatſachen, ein bedächtiges Vorgehen von unten herauf Stufe um Stufe geſtattet; Herder's dreiſt vordringende Geiſtesart aber war am allerwenigſten geeignet, dieſe unvermeidlichen Klippen ſcharf

ins Auge zu faſſen und vorſichtig vor ihnen Halt zu machen. Dieſe leidige Vorſchnelligkeit hat namentlich den erſten Theil, den naturwiſſenſchaftlichen Unterbau, ſehr verderblich beeinträchtigt. So deutlich auch die bekannte Recenſion Kant's die Spuren perſönlicher Verſtimmung und Gereiztheit an der Stirn trägt, jedenfalls hatte ſie Recht, wenn ſie (Werke von Schubert und Roſenkranz, Bd. 7, S. 352) rügte, daß Herder ſich oft weit mehr durch gemuthmaßte als durch beobachtete Geſetze, mehr durch ſeine beflügelte Einbildungskraft als durch die behutſame Vernunft leiten laſſe.

Vergleichen wir aber die philoſophiſche Grundanſchauung der Philoſophie der Geſchichte aus dem Jahr 1774 und der Ideen zur Geſchichte der Menſchheit aus dem Jahr 1784, ſo iſt der Gegenſatz ein ſehr augenfälliger und tief bedeutſamer. In der Wurzel ſowohl wie in der Krone. Warum ſtellen die Ideen die aſtronomiſchen und geographiſchen Bedingungen und Verhältniſſe der Erde, die Beſchaffenheit des menſchlichen Körpers und deſſen Vorzüge vor der Thierwelt, die Abhängigkeit der geiſtigen Entwicklung von Boden und Klima, in ſo breiter Ausführlichkeit an die Spitze ihrer Betrachtung, und warum betonen ſie auf dieſe Weiſe die Naturſeite des Menſchen mit einer Nachdrücklichkeit, die noch durchaus außerhalb des Geſichtskreiſes jener erſten Schrift lag? Es iſt die inzwiſchen gewonnene Einſicht in die Naturnothwendigkeit und innere Geſetzmäßigkeit des menſchlichen Handelns. »Der Gott, den ich in der Geſchichte ſuche,« ſagt Herder am Schluß des fünfzehnten Buches (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 6, S. 325), »muß derſelbe ſein, der er in der Natur iſt, denn der Menſch iſt nur ein kleiner Theil des Ganzen, und ſeine Geſchichte iſt wie die Geſchichte eines Wurms mit dem Gewebe, das er bewohnt, innig verwebt; auch in ihm müſſen alſo Naturgeſetze gelten, die im Weſen der Sache liegen, und deren ſich die Gottheit ſo wenig überheben

mag, daß ſie eben in ihnen, die ſie ſelbſt gegründet, ſich in ihrer hohen Macht mit einer unwandelbaren weiſen und gütigen Schönheit offenbart.« Und warum dieſes ſcharfe Betonen der Humanität als des letzten Endzwecks und der höchſten Blüthe der Menſchennatur, ſo daß das Chriſtenthum (Bd. 7, S. 47) nur darum als die beſte Religion geprieſen wird, weil es nach der Abſicht des Stifters, der ſich mit Vorliebe Menſchenſohn nannte, die Religion der ächteſten Humanität iſt? Herder antwortet (Bd. 6, S. 278): »Der Zweck einer Sache, die nicht blos ein todtes Mittel iſt, muß in ihr ſelbſt liegen; wären wir dazu geſchaffen, um, wie der Magnet ſich nach dem Norden kehrt, einem Punkt der Vollkommenheit, der außer uns iſt, und den wir nie erreichen könnten, mit ewig vergeblicher Mühe nachzuſtreben, ſo würden wir als blinde Maſchinen nicht nur uns, ſondern ſelbſt das Weſen bedauern dürfen, das uns zu einem Tantaliſchen Schickſal verdammte, indem es unſer Geſchlecht blos zu ſeiner ſchadenfrohen ungöttlichen Augenweide ſchuf. Betrachten wir die Menſchheit, wie wir ſie kennen, nach den Geſetzen, die in ihr liegen, ſo kennen wir nichts Höheres als Humanität im Menſchen; zu dieſem offenbaren Zweck iſt unſere Natur organiſirt, zu ihm ſind unſere feineren Sinne und Triebe, unſere Vernunft, unſere Sprache, Kunſt und Religion uns gegeben. Ueberall finden wir die Menſchheit im Beſitz und Gebrauch des Rechts, ſich zu einer Art von Humanität zu bilden, je nachdem ſie ſolche erkannte. Irrten die Menſchen oder blieben ſie auf halbem Wege ſtehen, ſo litten ſie die Folgen ihres Irrthums und büßten ihre eigene Schuld. Die Gottheit hatte ihnen in nichts die Hände gebunden, als durch das, was ſie waren, durch Zeit, Ort und die ihnen innewohnenden Kräfte; ſie kam ihnen bei ihren Fehlern auch nirgends durch Wunder zu Hilfe, ſondern ließ dieſe Fehler wirken, damit die Menſchen ſolche ſelbſt beſſern lernten. So einfach dieſes Naturgeſetz iſt, ſo würdig iſt es

Gottes, ſo zuſammenſtimmend und fruchtbar an Folgen für das Geſchlecht der Menſchen.«

Herder, der Geiſtliche, beſtrebte ſich, das pantheiſtiſche Geheimniß ſeiner Geſchichtsbetrachtung zu verbergen. In der Vorrede mahnt er ſorgſam, Niemand ſolle ſich daran ſtoßen, daß er zuweilen den Namen Natur perſonificirt gebraucht habe; er habe den hochheiligen Namen Gottes, den kein erkenntliches Geſchöpf ohne die tiefſte Ehrfurcht nennen ſollte, durch einen öfteren Gebrauch nicht mißbrauchen wollen. Und oft iſt auch nach dem Vorgang von Leſſing's Erziehung des Menſchengeſchlechts von bewußten Plänen und Zwecken des göttlichen Schöpfers und Leiters geſprochen, wo folgerichtig nur von den nothwendigen Wirkungen und Ergebniſſen des in ſich thätigen Lebens und Webens der Natur zu ſprechen war. Nichtsdeſtoweniger war die Stellung der verſchiedenen Parteien zu dieſem Buch in Haß und Liebe ſogleich klar und entſchieden. Hamann (Werke, Bd. 7, S. 149) rügte bitter, daß es nicht vom Himmel, ſondern von der Naturwiſſenſchaft beginne; und der Jacobi'ſche und Lavater'ſche Kreis überbot ſich in den läſterlichſten Schmähungen. Goethe aber, der Geſinnungsgenoſſe, nannte es in ſeinen Briefen aus Italien (Bd. 24, S. 88, 125) ein Büchlein voll würdiger Gottesgedanken, das liebenswertheſte Evangelium, und in einem anderen Briefe (S. 127) ſetzte er hinzu, daß es der Verfaſſer nie hätte ſchreiben können, ohne jenen Begriff von Gott zu haben, welcher in ſeinen Spinoziſtiſchen Geſprächen dargelegt ſei; denn eben das Aechte, Große, Innerliche, was es habe, habe es in, aus und durch jenen Begriff von Gott und Welt.

In einer Reihe kleiner Abhandlungen, welche Herder in den Jahren 1796 — 1799 unter dem Namen »Chriſtliche Schriften« herausgab, wendete er ſich von ſeinem neuen Standpunkt aus an die Betrachtung des Chriſtenthums ſelbſt.

Wie nah berühren ſich Leſſing und Herder immer und

überall! Obgleich Herder zunächſt ganz unabhängig von Leſſing zu ſeiner pantheiſtiſchen Denkweiſe gekommen war, und obgleich er ſich in der Art ſeiner Taktik die vollſte Selbſtändigkeit wahrte, ſind Leſſing und Herder doch auch hier wie im Ausgangspunkt, ſo im letzten Ziel durchaus übereinſtimmend.

An Leſſing konnten wir bemerken, daß er ſich zum Befremden ſeiner Freunde eine Zeitlang zum Anwalt der alten Rechtgläubigkeit machte; wie Leibniz vor ihm und Hegel und die ſogenannte ſpeculative Theologie nach ihm, ſchmeichelte ſich Leſſing mit der Täuſchung, er ſchlage nur Feuer aus dem Kieſel, d. h. er entbinde und entwickle nur die in der Kirchenlehre gebunden und unentwickelt liegenden Keime der Wahrheit zu ihrer naturgemäßen Blüthe, wenn er die altüberlieferten und überall gangbaren Lehrmeinungen ſeinen eigenen, auf ganz anderem Boden gewachſenen Ideen und Ueberzeugungen möglichſt anpaſſe. Dieſes Verfahren, das nicht ein Auslegen, ſondern ein Unterlegen, und darum in den meiſten Fällen nur eine bewußte und unerlaubte Kriegsliſt iſt, hat Herder jederzeit entſchieden von ſich gewieſen. In ſeiner Schrift »Von Gottes Sohn, der Welt Heiland« (Zur Religion und Theologie, Bd. 17, S. 44) ſagt Herder von der altchriſtlichen Gnoſtik, ſie war die Weisheit einer fortgeſchrittenen neuen Zeit, die bei ihren erweiterten Kenntniſſen gleichwohl das Neue im Alten ſuchte und es als tiefere Wiſſenſchaft, als einen geheimen Sinn daraus zog, indem ſie es hineinlegte; der Genius der Zeit hatte ſich verändert, und da man nicht bemerkte oder nicht ſagen wollte und durfte, daß er verändert ſei, ſo lehrte man Gnoſis, eine an unweſentliche Dinge gekettete, in alten Formen aufgehaltene Wahrheit. Und noch unverkennbarer iſt der ſtrafende Hinblick auf Leibniz und Leſſing, wenn Herder in einer andern Schrift »Von Religion, Lehrmeinungen und Gebräuchen« (ebend. Bd. 18, S. 277) denſelben Gedanken in folgender Weiſe erweitert: »Als die Rabbinen nach

ihrer Art den heiligen Schriften ihren eigenen Sinn unterlegten und durch die Kabbala ihren künftigen Meſſias, wie ſie ſelbſt ihn wähnten, in Allem fanden, verloren ſie nicht nur den urſprünglichen Sinn und die geſunde Anſicht ihrer Nationalſchriftſteller, ſondern ſie entblödeten ſich auch nicht, in Jener Namen das Albernſte zu ſagen, wie die rabbiniſche Religionsphiloſophie, die Kabbala, zeigt. Als in den Zeiten der Hierarchie die Kirche ſich anmaßte, den Stellen der Schrift einen Sinn unterzuſchieben, der ihrer Convenienz geziemte, wohin gerieth die Auslegung? Welche ungeheure Barbarei, unwiſſend, geſchmacklos, frech verfolgend, führte ſie ein! Als die Myſtik ſich erkühnte, Alles myſtiſch zu deuten, was fand ſie nicht in den heiligen Schriften? Der Carteſianismus, Wolffianismus u. ſ. f. haben in Stellen, die für ſie gehörten, daſſelbe Spiel getrieben. Das Spiel iſt ſo oft geſpielt; ſollen wir es wiederholen? In Gerichten nennt man dies Kunſtſtück mit unhöflichem Namen Fälſchung.«

Dagegen ſtand Herder überall Leſſing auf's innigſte zur Seite, ja verſtärkte und ſteigerte ihn, wo derſelbe entſchieden verneinend gegen die herrſchende Kirchenlehre vorſchritt und der begeiſterte Verkündiger des neuen Evangeliums der Liebe und Duldung, des neuen Evangeliums der Humanität war. Gleich Leſſing betonte auch Herder auf's ſchärfſte den rein menſchlichen Urſprung der bibliſchen Evangelien. Indem Herder in dieſe Unterſuchungen den Begriff der Volksdichtung einführt, durch deſſen folgerichtige Anwendung ſoeben F. A. Wolf der Betrachtung Homer's einen ſo epochemachenden Umſchwung gegeben hatte, bezeichnet er in den Abhandlungen vom Erlöſer der Menſchen und von Gottes Sohn als der Welt Heiland (Zur Religion und Theologie, Bd. 16 und 17), die Evangeliſten ohne Bedenken als Rhapſoden der mündlichen Ueberlieferung und apoſtoliſchen Sage, der heiligen Epopöe, welche, ehe noch eines unſerer Evangelien geſchrieben wurde, als lebendiger Glaube der neuen Ge-

meinde längſt vorhanden geweſen. Gleich Leſſing bekämpfte auch Herder auf's ſchärfſte die kirchliche Forderung, die Wunder und Weiſſagungen Chriſti als Kennzeichen und Beglaubigung der Wahrheit ſeiner Lehre und ſeiner göttlichen Sendung zu betrachten; die Wahrheit, ſagt Herder (Bd. 16, S. 310), muß ſich ſelbſt beweiſen, oder alles Zuſammentreffen alter Propheten, alle ehemals geſchehenen Wunder ſind für uns ungeſagt und ungeſchehen. Ja, ein anderes Mal (Bd. 16, S. 72) meint Herder ſogar, es ſei nichts als Schwäche des Kopfes, Mangel an Unterricht, oder ein verborgener Hang zur Täuſchung und Bevorzugen der Dämmerung vor dem Licht, jene Wundergaben der Kirche für ewig unentbehrlich halten zu wollen; was könne er durch ein Wunder lernen, das er nicht durch Vernunft und Schrift viel klarer lerne; vielmehr bitte ſeine Vernunft in der ſechsten Bitte, bewahre mich Gott vor Wundern! Die mehrfachen Darſtellungen der Thaten und Schickſale Jeſu, welche Herder von dieſem Standpunkte aus unternahm, haben weſentlich das Beſtreben, das Wunderbare und Uebermenſchliche in den natürlichen Gang und Zuſammenhang der Dinge hereinzuziehen, ſei es, daß die Wunder in altrationaliſtiſcher Weiſe natürlich, ſei es, daß ſie in tieferer Deutung ſymboliſch erklärt werden. Es bleibe dahingeſtellt, ob es, wie man geſagt hat, blos Oberflächlichkeit und eine in ſeiner Geiſtesart liegende Schranke, oder ob es nicht vielmehr abſichtliche, aus ſeiner äußeren Stellung entſprungene Bedächtigkeit und Zurückhaltung war, wenn Herder in dieſen Wundererklärungen den Begriff der religiöſen Mythenbildung, für welchen er doch ſchon in ſeinen Jugendſchriften eine ſo ſinnige Einſicht bekundet hatte, noch nicht in dem vollen Umfang wie ſeine kühneren Nachfolger einſetzte. Und gleich Leſſing unterſchied auch Herder auf's ſchärfſte zwiſchen der chriſtlichen Religion, wie ſie ungewiß und vielbeutig die Kirchenlehre ſei, und zwiſchen der Religion Chriſti, wie Chriſtus als Menſch

in höchſter Vorbildlichkeit ſie erkannte und übte und wie ſie Jeder mit ihm gemein haben könne und ſolle. Der kirchliche Glaube (Bd. 16, S. 324) war ihm nur Hülſe, in der die Frucht erwuchs, nur Schale, die den Kern feſthielt, war ihm, ſelbſt mit dem feinſten Dogma überſponnen, blos ein hiſtoriſcher Glaube; das Chriſtenthum aber war ihm (S. 316) nicht Lehre allein, ſondern ein lebendig wirkendes Inſtitut, nicht Schule, ſondern thätige Gemeinde. Das Chriſtenthum, fortgehend durch alle Zeiten und Nationen, war ihm (Bd. 18, S. 218) eine über allen Nationalismus erhöhte Menſchen- und Völkerreligion; nicht nur Religion alſo, ſondern die einzige Religion der Menſchheit, höchſte Tendenz und Beſtimmung der menſchlichen Natur, Humanität. Aufgabe der fortſchreitenden Arbeit der Bildung und Wiſſenſchaft iſt es, wie Herder (Bd. 18, S. 298) ſich ausdrückt, die Dogmatik zur Dogmengeſchichte herabzuſetzen, oder, wie ein anderer Ausdruck (Bd. 16, S. 223) lautet, den blos kirchlichen Glauben zur That ſelbſt, zum reinen und wirklichen Evangelium emporzuheben. Herrlich ſagt Herder (Bd. 16, S. 322): »Die Perle iſt gefunden; einen anderen Grund kann Niemand legen, als den Chriſtus gelegt hat. So wenig dies Evangelium eines äußeren Beweiſes bedarf, indem es ſich ſelbſt der ſtrengſte Beweis iſt, ſo wenig kann es durch kirchliche oder andere Zweifel über den Haufen geworfen werden. Möge die Geſchichte Jeſu geſchehen ſein wie ſie wolle, der Plan Gottes über das Menſchengeſchlecht geht unaufhaltbar fort und der Ruf dazu iſt in aller Menſchen Herz unauslöſchlich geſchrieben. Das Senfkorn iſt geſät, und die Kraft liegt in ihm, ein Baum zu werden für alle Nationen; jede Witterung, gut oder böſe, muß ſein Wachsthum befördern. In allen Weltbegebenheiten naht ſein Reich, denn es iſt das Geſchäft der Vorſehung, es iſt Zweck, Charakter, ja die Wurzel des Menſchengeſchlechts, dies Geſchäft auszuführen. Trauet keiner Larve, das Reich Gottes iſt inwendig in Euch.«

In der Abhandlung »Von Religion, Lehrmeinungen und Gebräuchen« heißt es (Bd. 18, S. 309): »Man hat die Frage aufgeworfen, ob ein Rechtschaffener ohne Religion sein könne? Ohne Lehrmeinungen wollte man sagen, sonst beantwortete sich die Frage von selbst. Aechte Religion kann ohne Rechtschaffenheit nicht sein, und innigste Rechtschaffenheit ist Religion, worin man sie auch erweise.« Und am Schluß (S. 329): »Die reine Christusreligion heißt Gewissenhaftigkeit in allen menschlichen Pflichten, reine Menschengüte und Großmuth. Der Bosheit selbst unüberwindbar, der verachtenden Schmach unbezwinglich, ist sie auf Selbstverleugnung gebaut und wird in jeder Beziehung des Lebens nur durch diese befestigt. Die Gottseligkeit selbst ist zu ihr nur Mittel; aber das kräftigste Mittel, wie Christi Vorbild zeigt. Ob hierbei der Name Christi litaneimäßig genannt werde, ist dem Erhöhten gleichgiltig. Am Namen Christianer, der von den Griechen dem Christenvolk als einer Secte gegeben ward, liegt wenig; gehe dieser unter oder bleibe. Wie nannte sich Christus? den Menschensohn, d. h. einen einfachen reinen Menschen. Von Schlacken gereinigt, kann seine Religion nichts Anderes als die Religion reiner Menschengüte, Menschenreligion heißen.«

Aehnlich sagt der einundzwanzigste Brief Spinoza's: Nach dem Fleisch Christus zu kennen, sei zum Seelenheil nicht durchaus nöthig; anders aber verhalte es sich mit jenem ewigen Sohn Gottes, welcher die ewige göttliche Weisheit sei, und welcher in allen Dingen, besonders im menschlichen Geist und Gemüth und am ausgezeichnetsten in Jesus Christus sich verwirklicht und offenbart habe; denn ohne diese Weisheit könne Niemand zum Zustand der Seligkeit kommen, da sie allein lehre, was wahr und falsch, gut und böse sei.

Es ist die Religion der thätigen Erkenntniß und Liebe, welche schon Johann Staupitz im Zeitalter der Reformation die Einwohnung des heiligen Geistes nannte.

Der größte Theil von Herder's »Zerſtreuten Blättern« (1785 — 97) und vor Allem die »Briefe zur Beförderung der Humanität« (1793 — 97) ſtehen ganz und gar im Dienſt dieſer neuen Humanitätsreligion. Viele dieſer Abhandlungen knüpfen unmittelbar an Leſſing's Erziehung des Menſchengeſchlechts und an ſeine Freimaurergeſpräche an, viele greifen in die geſchichtliche Betrachtung hervorragender Ereigniſſe und Perſönlichkeiten; alle aber ſind eins in der unwiderſprechlichen Gewißheit, daß der Genius der Humanität die Lebensſeele und der Antrieb alles menſchlichen Denkens und Handelns, der Grund und das Ziel aller Geſchichte ſei, in allen wechſelnden Geſtalten und Geſchlechtern, Völkern und Zeitaltern immer auf's neue ſich verjüngend und immer reicher und kräftiger emporwachſend. Obwohl nicht frei von Breite und Weitſchweifigkeit, an welcher faſt alle ſpäteren Schriften Herder's leiden, übten dieſe Abhandlungen mit ihrer reinen Geſinnung und überlegenen Einſicht, mit ihrem mildem Ernſt und allgemeinfaßlichem Tiefſinn eine unermeßliche Wirkung.

Uebereinſtimmend bezeugen alle Nachrichten, daß auch Herder's Predigten mit dieſer Denkweiſe im innigſten Einklang waren. Schon am 21. März 1772 (Aus Herder's Nachlaß, Bd. 3, S. 204) ſchrieb Herder ſelbſt an ſeine Braut, ſeine Predigten hätten ſo wenig Geiſtliches als ſeine Perſon; ſie ſeien menſchliche Empfindungen eines vollen Herzens, ohne allen Predigtwuſt und Predigtzwang, und wie er ſelbſt nichts Paſtorales habe als vorn einen Kragen und hinten ein Mäntelchen, ſo dieſe hinten und vorn ein Vaterunſer. So wenig liebte Herder die herkömmliche Anlehnung an bibliſche Textworte, daß ihm ſogar Goethe (Aus Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 73) bei Gelegenheit ſeiner Predigt über die Geburt des Erbprinzen Karl Friedrich ſeine Verwunderung darüber ausſpricht, daß er von den Motiven, die uns die chriſtliche Religion biete, keinen Ge-

brauch gemacht habe; und ſei es auch nur wie mit der Melodie eines bekannten Chorals, der unter anderer Muſik den beſten Effect thue und durch allgemeine Reminiscenzen die ganze Gemeinde auf einen gemeinſamen Punkt führe. Die erhaltenen Predigtentwürfe und Bußtagsankündigungen Herder's beweiſen, wie ſich dieſe weltliche Art von Jahr zu Jahr ſteigerte. Ueber eine während des erſten Jahres der Weimarer Amtsführung von Herder in Pyrmont gehaltene Predigt ſchreibt Sturz (Schriften, Bd. 2, S. 329), Herder's Predigt ſei keine Andachtsübung, kein in drei Treffen getheilter Angriff auf die verſtockten Sünder, auch keine kalte heidniſche Sittenlehre, die Sokrates in der Bibel aufſuche und alſo Chriſtum und die Bibel entbehren könne, ſondern der vom Gott der Liebe verkündigte Glaube der Liebe. Und am 12. Auguſt 1787 ſchreibt Schiller an Körner, Herder's Predigt gleiche einem Discurs, den ein Menſch allein mit ſich führe, äußerſt plan, volksmäßig, natürlich; ein Satz aus der praktiſchen Philoſophie auf gewiſſe Vorfälle des bürgerlichen Lebens angewendet, Lehren, die man eben ſo gut in einer Moſchee als in einer chriſtlichen Kirche erwarten könne, und einfach wie ſein Inhalt ſei auch der Vortrag, keine Geberdenſprache, kein Spiel der Stimme, ein ernſter und nüchterner Ausdruck. Auch Herder's Gattin, obgleich ſie in den von ihr verfaßten Lebenserinnerungen, ſei es gefliſſentlich täuſchend oder ſelbſt getäuſcht, die von den kirchlichen Lehrmeinungen abweichende Richtung Herder's möglichſt zu mildern und zu beſchönigen ſucht, meint in einem Briefe vom 2. Mai 1804 (Von und an Herder, 1862, S. 334), der Inhalt aller ſeiner Predigten ſei geweſen, die verlebten alten Lumpen und mißverſtandenen Worte, die die göttlichſte Religion umſchleiern und ihr eben dadurch jetzt ſo ſehr ſchaden, zu beſeitigen und dafür den Geiſt um ſo lebendiger zu machen; nur durch die Wahrheit gewinne die Wahrheit, der

göttliche Kern müſſe für uns in lebendig friſchen Blättern, Blüthen und Früchten aufgehen.

Leider aber wurde dieſer klaffende Widerſpruch zwiſchen ſeiner innerſten Ueberzeugung und ſeiner äußeren amtlichen Stellung die Tragik ſeines Lebens.

Wie tief vergrämt und verbittert waren die letzten Lebensjahre dieſes großen und edlen Menſchen! Leſen wir die zahlreichen Briefwechſel der verſchiedenſten Perſönlichkeiten jenes goldenen Zeitalters der deutſchen Literatur, ſehen wir die jähe Entfremdung Herder's von ſeinen älteſten Freunden, den ſteigenden Groll und Neid gegen Goethe und Schiller, gegen Kant und Fichte, gegen Jeden, der ſich ihm nicht unbedingt fügt und unterordnet, ſo wird nur allzu unwiderleglich das Wort Goethe's (Bd. 27, S. 141) beſtätigt, daß zuletzt immer mehr und mehr ein mißwollender Widerſpruchsgeiſt in Herder überhand nahm und ſeine unſchätzbare einzige Liebensfähigkeit und Liebenswürdigkeit verdüſterte. Selbſt ein ſo ſchwärmeriſcher Verehrer Herder's wie Jean Paul ſchreibt am 27. Juli 1800 an Jacobi (Briefwechſel, S. 70): Herder iſt trübe über die Zeit, über Weimar, über ſich, über Alles.

Sicher iſt die Qual eines anhaltenden Leber- und Unterleibsleidens, das von einer im Winter 1789 und 1790 überſtandenen ſchweren Krankheit in ihm zurückgeblieben war, bei dieſer unmuthsvollen Gemüthsſtimmung in Anſchlag zu bringen; er ſelbſt nannte (vgl. Böttiger, Literar. Zuſtände und Zeitgenoſſen, Bd. 1, S. 116) dieſes Leiden einen ehernen Reif, der um ſeine Lenden gelegt ſei. Und gewiß iſt, daß Herder, eine hochſtrebende und ſelbſt in ſeiner beſten Zeit anſpruchsvolle und herrſchſüchtige Natur und überdies von Jugend auf durch frühen Ruhm und Beifall verwöhnt, bis in ſein Mark getroffen wurde, als er ſeinen Namen durch Spätergekommene überſtrahlt ſah: ein zuletzt phyſiſch kränklicher Ehrgeiz, ſchreibt Jean Paul unmittelbar nach

Herder's Tod an Jacobi (Briefwechsel, S. 110), war seine Schwäche. Allein der tiefste Grund seines furchtbaren Mißgeschicks war dennoch, daß, wie Herder selbst oft wehmuthsvoll ausrief, er in Wahrheit sein Leben verfehlt hatte.

Der ist beglückt, der sein darf, was er ist. Dieses Glück war Herder nicht zu Theil geworden. Er, der offen mit dem alten Kirchenglauben gebrochen hatte, war Geistlicher und Präsident der obersten Kirchenbehörde! Er, der strengsittliche und wahrheitliebende Mann, mit dieser steten Lüge auf der Seele; entsetzlich!

Es ist deutlich zu sehen, daß Herder's Umgebung ein klares Bewußtsein von dem schneidenden Mißverhältniß zwischen seiner Natur und seiner amtlichen Stellung hatte. Als Herder bei dem Herzog um Urlaub zu seiner italienischen Reise einkam, schrieb ihm (Herderalbum, S. 23) der edle Fürst am 28. April 1788, diese Reise werde gut sein, ihm die Atmosphäre zu erfrischen, welche hinter dem hohen Schieferdache der Weimarer Stadtkirche zusammengepreßt werde. Und am 6. März 1799 schreibt Jean Paul an Jacobi (Briefwechsel, S. 12), man dürfe es mit dem vom Staat gebogenen und wundgeriebenen Herder nicht genau nehmen, er trage auf seinen zarten Zweigen die Consistorialwäsche; ach, welche Zedergipfel würde er treiben außerhalb der Kanzeldecke und Sessionsstube!

Am offensten aber hat Herder selbst die Tragik seines Herzens ausgesprochen. Es war ein Schmerzensschrei aus tiefster Brust, wenn Herder in »Tithon und Aurora« (Zur Philosophie und Geschichte, Bd. 3, S. 6) sagte: »Der feinste Selbstmord findet nur bei den erlesensten Menschen statt. Menschen nämlich von äußerst zartem Gefühl haben ein Höchstes, wonach sie streben, eine Idee, an welcher sie mit unaussprechlicher Sehnsucht hangen, ein Ideal, auf welches sie mit unwiderstehlichem Triebe wirken; wird ihnen diese Idee genommen, wird dies schöne Bild vor ihren Augen zertrümmert, so ist das Herzblatt ihrer Pflanze

gebrochen, der Reſt ſteht mit unkräftigen welken Blättern da. Vielleicht gehen mehr Erſtorbene dieſer Art in unſerer Geſellſchaft umher, als man es anfangs glauben möchte, eben weil ſie am meiſten ihren Kummer verbergen und das Gift ihres langſamen Todes als ein trauriges Geheimniß ihres Herzens auch ihren Freunden verhehlen.« Zuweilen ſuchte ſich Herder, wie aus Böttiger's Erzählung (a. a. O. Bd. 1, S. 131) erhellt, über ſeine Gewiſſensbedenken mit der dem alten Rationalismus entnommenen Ausflucht hinwegzudeuteln, daß, wenn man auch zweifle, daß die jetzt giltige Art des chriſtlichen Lehrbegriffs für alle Zeitalter giltig und gleich brauchbar ſei, man doch als Diener des Staats und der Kirche im Sinn und Namen des von Staat und Kirche eingeführten Lehrbegriffs lehren und wirken müſſe. Doch war Herder viel zu grad und feinfühlend, als daß er auf die Dauer in dieſer groben Sophiſterei hätte Troſt und Beruhigung finden können. Man höre folgende tief bedeutſame Aeußerung, welche Herder am 8. Januar 1797 gegen Böttiger (a. a. O., Bd. 1, S. 201) that: »Jeder Menſch ſollte bei ſeinem Tod geſchrieben hinterlaſſen, was er eigentlich immer für Poſſen oder Puppenſpiel hielt, aber nie aus Furcht vor Verhältniſſen laut dafür erklären durfte; wir Alle haben ſolche Lügen des Lebens um und an uns, und es müßte uns wohlthun, ſie wenigſtens dann auszuziehen, wenn wir den Todtenkittel anziehen.« In welchem Sinn dieſe Aeußerung gemeint war, bezeugt die Antwort Böttiger's, daß der engliſche Biſchof Hunt ſich durch ein hinterlaſſenes Werk als vollendeten Skeptiker bekannt habe.

Scherzend hatten in froher Jugendzeit die Straßburger Freunde Herder wegen ſeiner prälatenhaften Tracht und wegen ſeiner Vorliebe für Swift den Dechanten genannt; jetzt hatte dieſer ſcherzende Vergleich furchtbaren Ernſt gewonnen. Beide große Schriftſteller, Swift und Herder, verzehrten ſich in Gram

über das Joch ihres geiſtlichen Standes, dem ſie entwach waren und das ſie doch nicht abzuſchütteln vermochten.

Daher der Verfall, welcher in dieſen letzten Lebensjahren Herder's auch in den meiſten ſeiner ſchriftſtelleriſchen Leiſtungen eintritt.

Herder's Hauptthätigkeit in dieſen letzten Jahren war eine ſehr gehäſſige Polemik gegen Kant und deſſen Schule. Im Jahr 1799 erſchien die »Metakritik,« eine Kritik von Kant's Kritik der reinen Vernunft; im Jahr 1800 erſchien die »Kalligone,« eine Kritik von Kant's Kritik der äſthetiſchen Urtheilskraft.

Man wird zugeben müſſen, daß Herder's Angriffe nicht völlig der thatſächlichen Unterlage entbehrten. Wenn Kant's Anatomie des menſchlichen Erkennens vermeintlich von einander unterſchiedene und ſcharf geſonderte Erkenntnißkräfte angenommen hatte, ohne dieſelben auf ihre Einheit zurückzuführen, und wenn Kant neben der Erkenntnißquelle der menſchlichen Sinnenerfahrung die Begriffe von Raum und Zeit und die ſogenannten Kategorien noch als ſogenannte reine, von aller Sinnenerfahrung unabhängige und dieſelbe umbildende Anſchauungsformen behauptete, ſo war es Herder nicht zu verargen, wenn er an den Gedanken, welche er bereits 1778 in ſeiner Abhandlung vom Erkennen und Empfinden der menſchlichen Seele ausgeſprochen, feſthaltend, auf die Einſicht in die Untrennbarkeit und lebendige Zuſammenwirkung der Erkenntnißkräfte drang und auch jene angeblich angeborenen reinen Anſchauungsformen und Stammbegriffe als ſchlichte Erfahrungsbegriffe nachwies. Und wenn Fichte die große That Kant's, das menſchliche Denken auf den feſten Boden der Erfahrung zurückzurufen, ſogleich in ihr Gegentheil verzerrte und, von aller ſinnlichen Erfahrung abſehend, alles menſchliche Denken und Wiſſen rein und frei aus ſich ſelbſt herausſpinnen, oder, wie der Schulausdruck lautet, a priori conſtruiren wollte, ſo war es ferner Herder nicht zu verargen, wenn

gegen dieſen »puren puten Scholaſticismus« die lebhafteſte Einſprache erhob, zumal ihm ſeine amtlichen Beziehungen zu Jena vollauf Gelegenheit gaben, den gefährlichen Einfluß dieſes ſchwindelnden Ikarusfluges auf die Denk- und Studienweiſe der ſtudirenden Jugend in nächſter Nähe zu beobachten und ſchwer zu empfinden. In harter Anklage ſpricht Herder in der Kalligone (Zur Philoſophie und Geſchichte, Bd. 18, S. 15) von Verderb junger Gemüther, von Verführung der jugendlichen Phantaſie zu unnützen Künſten des Wortkrams, von Disputirſucht und Rechthaberei, von ſtolzblindem Enthuſiasmus für fremde Wortlarven, von ignoranter Verleidung alles reellen Wiſſens und Thuns, von unerträglicher Verachtung aller Guten und Großen, die vor uns gelebt haben; aber haben nicht auch wir in jenen Tagen, da man laut in die Welt ſchrie, ſeit Hegel habe die Philoſophie aufgehört, Philoſophie zu ſein, denn ſie ſei jetzt Panſophie geworden, genau dieſelben traurigen Erſcheinungen der eitelſten Selbſtüberhebung und der abſprechendſten Verachtung aller ächten, an den Thatſachen der Erfahrung langſam, aber ſicher fortſchreitenden Wiſſenſchaftlichkeit erlebt? Trotzalledem wird Keiner, der erfüllt iſt von den geſchichtlichen Großthaten Herder's, die Metakritik und die Kalligone ohne tiefſtes Bedauern leſen können. Man muß es leider ſagen, es war nichts als perſönliche Rache für die Unbill, welche ſich Herder durch Kant's ungünſtige Beurtheilung ſeiner Ideen zur Philoſophie der Geſchichte angethan wähnte, daß er die Uebertreibungen und Verirrungen der Schüler dem Meiſter ſelbſt in die Schuhe ſchob und ſich ſogar nicht ſcheute, mit Bezug auf Kant's Schrift über den Streit der Facultäten die Regierungen gegen denſelben zu hetzen. Herder's Gattin berichtet (Von und an Herder, S. 345), Goethe habe bei dem Erſcheinen der Metakritik geſagt, hätte er gewußt, daß Herder dieſes Buch ſchrieb, knieend würde er ihn gebeten haben, es zu unterdrücken; Roſenkranz nennt in ſeiner Geſchichte

der Kant'ſchen Philoſophie Herder einen belfernden Therſites.

Und Spuren derſelben unſeligen Verbitterung trägt auch die »Adraſtea.« So ſinnig und ſchön, ſo ſtoffreich und anregend ein großer Theil dieſer Schilderungen und Beurtheilungen über Begebenheiten und Charaktere des achtzehnten Jahrhunderts iſt, ſo hat Schiller doch leider Recht, wenn er in einem Briefe, welchen er am 20. März 1801 an Goethe ſchrieb, die Adraſtea ein bitterböſes Werk nennt, das die alte abgelebte Literatur beſonders darum ſo emſig aufſuche, um die Gegenwart zu verleumden oder hämiſche Vergleichungen anzuſtellen. Der großartige Aufſchwung, welchen die deutſche Bildung durch Kant und Goethe und Schiller gewonnen hatte, iſt für den Verfaſſer der Adraſtea gar nicht vorhanden.

Es iſt begreiflich und entſchuldbar, wenn durch dieſe verwirrenden Eindrücke das hehre Bild Herder's in den Augen der nächſten Zeitgenoſſen verdunkelt wurde. Schiller meinte in jenem Briefe an Goethe, man möchte zuweilen in allem Ernſt fragen, ob Einer, der ſich jetzt ſo unendlich trivial, ſchwach und hohl zeige, wirklich jemals außerordentlich geweſen ſein könne. Allein die geſchichtliche Betrachtung ſteht auf einer höheren Warte. Wer mag im harten Winter vergeſſen, wie ſchön der Frühling und Sommer geweſen?

Glücklicherweiſe iſt grade aus dieſer trübſten Zeit Herder's ein Werk vorhanden, das Herder's Namen auch Solchen unvergeßlich macht, die ſeiner hohen wiſſenſchaftlichen Bedeutung nicht zu folgen vermögen.

Im Jahr 1805 erſchien aus Herder's dichteriſchem Nachlaß der herrliche Romanzenkranz des Cid, welchen er kurz vor ſeinem Tode, im Winter 1802 bis zum Frühling 1803, geſchrieben hatte. Wir wiſſen jetzt (vgl. Herder's Cid von Reinhold Köhler. 1867. S. 5), daß dieſes Gedicht zum allergrößten Theil, d. h.

mit Ausnahme von vierzehn Romanzen, nur die metrische Umdichtung einer französischen Prosabearbeitung ist, welche Herder der Bibliothèque universelle des Romans (Julibaud 1783) entnahm. Aber nur um so bewunderungswürdiger ist es, wie glänzend die wirksamste Eigenthümlichkeit Herder's, seine feine Anempfindung und das Finden und Festhalten des treuen Localtons in allen Einzelheiten der dichterischen Nachbildung, sich auch hier wieder bethätigte. Keiner der anderen Dichter, welche sich um jene Zeit in gleichem Sinn an die Schätze der spanischen Literatur wendeten, hat etwas geschaffen, das so volksthümlich geworden wäre wie Herder's Cid.

Am 21. December 1803 starb Herder. Auf seinem Grabmal in der Stadtkirche zu Weimar liest man die von ihm selbst verfaßte Inschrift: »Licht, Liebe, Leben!«

Herder gehört nicht zu den klassischen Menschen im Stil Winckelmann's, Lessing's, Kant's, Goethe's und Schiller's; er ist immer nur anregend, fast nirgends abschließend und ausgestaltend. Daher sind Herder's Schriften zum Theil veraltet. Dennoch ist Herder einer unserer wichtigsten und eingreifendsten Geistesheroen. So tief wirkte Herder auf seine Zeit nach allen Richtungen, daß die große Dichtung Goethe's und Schiller's, die sogenannte romantische Schule, die Philosophie Schelling's und Hegel's, ohne das Vorangehen Herder's gar nicht gedacht werden kann.

Zweites Kapitel.

Gerſtenberg.

Gerſtenberg iſt an geſchichtlicher Bedeutung mit Herder nicht entfernt vergleichbar. Nichtsdeſtoweniger iſt auch er, wenn nicht ein Begründer, ſo doch ein Vorläufer der Sturm- und Drangperiode.

Auf Weſen und Geſtaltung des Drama war Herder in den Fragmenten und in den Kritiſchen Wäldern nicht eingegangen; ſeine Abhandlungen über Shakeſpeare fallen erſt einige Jahre ſpäter. Die erſte dramaturgiſche Kundgebung der neuen, von Leſſing abweichenden Richtung waren Gerſtenberg's Briefe über Shakeſpeare, die erſte dramatiſche That dieſer neuen Richtung war Gerſtenberg's Ugolino.

Heinrich Wilhelm von Gerſtenberg war am 3. Januar 1737 zu Tondern in Schleswig geboren. Er war ſchon früh als Schriftſteller aufgetreten, bis dahin aber immer nur anempfindend und nachahmend. Als Jenaer Student dichtete er Idyllen in der Weiſe Geßner's, und anakreontiſche Tändeleien in der Weiſe Gleim's; als däniſcher Offizier, 1763 am Feldzug der Dänen gegen die Ruſſen theilnehmend, dichtete er, abermals nach dem Vorbilde von Gleim's Grenadierliedern, Kriegslieder eines däniſchen Grenadiers. In Verbindung mit Jacob Friedrich Schmidt, der ſpäter Predi-

ger in Gotha wurde, gab er 1763 die »holſteiniſche Wochenſchrift«, »der Hypochondriſt« heraus, die zwar ſogar von Herder überſchwenglich geprieſen wird, in Ton und Inhalt aber ſich von den meiſten anderen moraliſchen Wochenſchriften nicht weſentlich unterſcheidet. »Ariadne auf Naxos«, 1765 von F. A. Scheibe componirt, war eine jener dramatiſchen Cantaten, die damals überall beliebt waren und in Rouſſeau's Pygmalion ihre höchſte Entfaltung fanden; in der Bearbeitung von Brandes und mit der Muſik von Benda wanderte dies Monodrama über alle Bühnen. Seine eigenen ſelbſtändigen Wege fand Gerſtenberg erſt in den »Briefen über Merkwürdigkeiten der Literatur«, einer Zeitſchrift, die im Jahr 1766 von ihm eröffnet wurde, und in den Dichtungen, welche aus den hier niedergelegten Anſichten hervorgingen.

Vom Druckort (Schleswig und Leipzig) pflegte man dieſe Zeitſchrift meiſt die Schleswigſchen Merkwürdigkeiten zu nennen. Gleich Herder's Fragmenten war auch ſie eine Bekämpfung und zugleich eine Fortbildung der Literaturbriefe.

Es fehlte nicht an unmittelbaren einzelnen Ausfällen gegen dieſelben (vgl. Sammlung 1. Bſ. 12); aber das Wichtigſte und das im tiefſten Grund Unterſcheidende iſt, daß auch Gerſtenberg ebenſo wie Herder ſich mit aller Kraft gegen die Schranken der Reflexionsdichtung richtet und für die zwingende Macht und Fülle des Urſprünglichen und ächt Dichteriſchen ein ſcharfes und wachſames Auge hat. Beſonders im zwanzigſten Brief, der den »täglich weiter um ſich greifenden Kitzel« Ramlers, »ſich durch die eigenmächtige Umarbeitung berühmter Poeſieen einen Namen zu erwerben« mit ſchärfſtem Witz geißelt, iſt dieſe Grundanſchauung innig und beredt ausgeſprochen. Alles blos Witzige und Lehrhafte wird von dem Weſen ächter Poeſie ausgeſchloſſen. »Ich glaube,« ſagt Gerſtenberg, »daß man den Scheideweg, wo ſich das dichteriſche Genie von dem ſchönen Geiſte oder Beleſprit trennt, noch nicht aufmerkſam genug unterſucht habe. Deutlicher, ich glaube, daß

nur das Poeſie ſei, was das Werk des poetiſchen Genius und alles Uebrige, ſo vortrefflich es auch in jeder Abſicht möge, ſich dieſen Namen mit Unrecht anmaße«. Freilich iſt ſchwer, fährt Gerſtenberg fort, die Frage, was iſt denn Ge zu beantworten, zumal unſere Pſychologie ſich immer noch mit der Oberfläche der Seele beſchäftigt; aber wenigſtens die W kung des Genies läßt ſich beſchreiben. »Der beſtändige A der Inſpiration, die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen Fictionen, die ſich uns darſtellen als wären wir Zuſchauer und wir mit bewunderndem Enthuſiasmus dem gegenwärtigen G zuſchreiben, dieſe Hitze, dieſe Stärke, dieſe anhaltende Kraft, ſer überwältigende Strom der Begeiſterung, der uns wider ſeren Willen zwingt, an Allem gleichen Antheil zu nehmen, iſt die Wirkung des Genies! Die Kraft, die ich in Bezug uns Trug (Täuſchung) oder Illuſion nenne, dieſe Kraft, die tur wie gegenwärtig in der Seele abzubilden, iſt die entſchied und hervorſtechende Eigenſchaft, die wir uns unter dem Nam des poetiſchen Genies auch da denken, wo wir uns von unſe Begriffen nicht immer Rechenſchaft zu geben wiſſen. Sie k weder durch Kunſt noch durch Fleiß erreicht werden ſie iſt e gen und zwar den wenigſten Geiſtern eigenthümlich, kurz, ſie das Genie. Dies iſt keine Definition, aber es iſt Erfahrung, iſt Gefühl.« Es iſt bekannt, wie dieſe Anſchauungsweiſe a auf die letzten Schriften Klopſtock's, mit welchem Gerſtenberg Kopenhagen aufs innigſte verbunden war, befruchtend zurückwir

Nach drei verſchiedenen Richtungen ſuchten die Schleswi Merkwürdigkeiten den Fortgang der deutſchen Literatur in die Sinn zu leiten und zu beleben.

Die erſten Briefe (2. 4. 5) weiſen bei Gelegenheit Sx ſer's auf Arioſt. Es geſchah auf Grund der mächtigen Einw kung Meinhard's, deſſen »Verſuche über den Charakter und Werke der beſten italieniſchen Dichter« auch Leſſing gebührend

ſchätzen wußte. Die in den Jahren 1771 und 1772 erſcheinenden »Briefe über den Werth einiger deutſcher Dichter« von Mauvillon und Unzer ſtellten daſſelbe Ziel auf, und ſchon erklangen in Wieland's kleineren Dichtungen die Töne, deren künſtleriſche Zuſammenfaſſung und Vertiefung ſpäter der Oberon wurde. Ja, in anderen Briefen (22. 23) wird bereits die Herrlichkeit Don Quixote's geprieſen. Doch verhallten grade dieſe Worte Gerſtenberg's zunächſt faſt ſpurlos. Für ſolche ſpielende Heiterkeit war das junge Geſchlecht zu unruhig und leidenſchaftlich. Nur Heinſe wußte, welche Poeſie in Arioſt's muthwilliger Lebensfriſche liege.

Macpherſon's Oſſian, gegen deſſen Aechtheit Gerſtenberg von Anbeginn mißtrauiſcher war als die meiſten ſeiner Zeitgenoſſen, und die altengliſche Balladenſammlung Percy's führen auf das Weſen und die Vorzüge volksthümlicher Dichtung. Mit wärmſter Begeiſterung und mit ſachkundigem Eifer iſt eine Reihe von Briefen (8. 11. 12) darauf gerichtet, die altdäniſchen Volkslieder (Kiämpe-Viſer), die Edda und die bis dahin nur wenig beachtete nordiſche Götterſage hervorzuziehen und jenen engliſchen Dichtungen an die Seite zu ſtellen.

Aus dieſen Stimmungen entſprang Gerſtenberg's »Gedicht eines Skalden«, das mit ergreifendem Schwung die Empfindungen eines aus dem Todesſchlaf erwachenden alten nordiſchen Sängers ſchildert und dieſen Sänger in der Sprachweiſe und in den Anſchauungen der alten nordiſchen Mythologie ſprechen läßt. Es iſt ausdrücklich bezeugt (vergl. Jördens' Lexikon deutſcher Dichter und Proſaiſten Bd. 6. S. 174), daß es dieſes Gedicht war, welches die Bardendichtung Klopſtock's und das geſammte Bardenweſen hervorrief. Gerſtenberg aber iſt nie eingegangen auf die kindiſchen Uebertreibungen der Nachahmer.

Jedoch das weitaus Bedeutendſte und Wirkſamſte war der in vier Briefen (14—18) enthaltene »Verſuch über Shakeſpeare's Werke und Genie«. Gerſtenberg hat dieſe Abhandlung auch

in ſeine »Vermiſchten Schriften« (1816. Bd. 3, S. 250 ff.) aufgenommen; leider ſehr verändert.

Ausgehend von einer ſcharf tadelnden Beurtheilung der Wieland'ſchen Shakeſpeareüberſetzung, brachte dieſe Abhandlung Betrachtungen über Shakeſpeare's Art und Kunſt, wie ſie, da Leſſing's Dramaturgie damals noch nicht geſchrieben war, in Deutſchland bisher nicht gehört worden.

Es iſt überaus fein und durchaus im Geiſt Leſſing's, wenn Gerſtenberg durch die Zuſammenſtellung von Shakeſpeare's Othello und von Young's Tragödie »die Rache (The Revenge),« die dem Othello nachgebildet iſt, vor Allem die Kunſt Shakeſpeare's bis in die geheimſten Tiefen der Leidenſchaft hinabzuſteigen, lebendig vor Augen ſtellt. Bezeichnend ſetzt er hinzu: »Ich glaube aber zugleich, daß dies Talent weder ſein größtes noch ſelbſt ſein hervorragendes ſei. Und eben dies iſt es, was ich, wenn ich einen Commentar über Shakeſpeare's Genie ſchreiben ſollte, am meiſten bewundern würde, daß nämlich jede einzelne Fähigkeit des menſchlichen Geiſtes, die ſchon insbeſondere Genie des Dichters heißen kann, bei ihm mit allen übrigen vermiſcht und in Ein großes Ganze zuſammengewachſen ſei. Er hat Alles, den bilderreichen Geiſt der Natur in Ruhe und der Natur in Bewegung, den lyriſchen Geiſt der Oper, den Geiſt der komiſchen Situation, ſogar den Geiſt der Groteske; und das Sonderbarſte iſt, daß Niemand ſagen kann, dieſen hat er mehr und jenen weniger.«

Und es iſt überaus fein und durchaus im Geiſt Leſſing's, wenn Gerſtenberg den damals noch immer landläufigen Vorwurf, daß Shakeſpeare in ſeiner Sprache bald zu ſchwülſtig übertrieben bald zu ſpieleriſch ſpitzfindig ſei, durch die einfache Bemerkung zurückweiſt, daß das Genie des Dichters eben kein höheres Lob gekannt habe, als »die Natur eines jeden Gegenſtandes nach den kleinſten Unterſcheidungszeichen zu treffen.« Die Natürlichkeit Shakeſpeare's ſei nicht blos Natur, ſondern ſogar ſchöne Natur,

vorausgeſetzt nämlich, daß man unter dieſer ſchönen Natur nicht die ſogenannte ſchöne Natur des geltenden franzöſirten Geſchmacks verſtehe, die aus Furcht, ausſchweifend oder arm zu ſcheinen, in goldenen Feſſeln daherſchreite, ſondern vielmehr die zwangfreie Natur, welcher auch die Griechen in ihren Kunſtſchöpfungen gerecht geworden, und von welcher Shakeſpeare ſelbſt einmal ſage, über jener Kunſt, die, wie es heiße, über die Natur hinaus erfinde, gebe es eine Kunſt, die von der Natur ſelbſt erfunden ſei.

Trotzalledem liegt die folgenſchwere Bedeutung dieſer Abhandlung mehr noch in ihren Schiefheiten und Einſeitigkeiten als in ihren Vorzügen. Hier iſt der Ausgang aller jener mannichfachen Irrwege, welche wir im Drama der Sturm- und Drangperiode zu beklagen haben.

Weil die Verkennung und die ſchulmeiſterliche Bekrittelung der Größe Shakeſpeare's hauptſächlich daher ſtammte, daß man für die Beurtheilung Shakeſpeare's immer nur den Maßſtab der alten Dramatik hatte, wie dieſe von den franzöſiſchen Kunſtlehrern betrachtet zu werden pflegte, meinte Gerſtenberg die Zuläſſigkeit dieſes Vergleichs überhaupt ablehnen zu müſſen. Das Drama Shakeſpeare's und das Drama der Alten ſeien nicht verſchiedene Arten einer und derſelben Gattung, ſondern ſeien in ihrem tiefſten und innerſten Weſen verſchieden. Gerſtenberg ſpricht dieſen Grundgedanken ſeiner Abhandlung in folgenden Sätzen aus (Bf. 14, S. 219): »Eine der vornehmſten Urſachen, warum Shakeſpeare ſelten, vielleicht niemals, aus dem rechten Geſichtspunkt beurtheilt worden, iſt ohne Zweifel der übel angewandte Begriff, den wir von dem Drama der Griechen haben. Die weſentlichſte Hauptabſicht einer griechiſchen Tragödie war, Leidenſchaften zu erregen, die Hauptabſicht einer griechiſchen Komödie, menſchliche Handlungen von einer Seite zu zeigen, von der ſie zum Lachen reizen. Iſt dies wahr, ſo werden Sie mir bald einräumen müſſen, daß Shakeſpeare's Tragödien keine Tragödien, ſeine Komödien keine Komödien ſind noch ſein können.

Wie aber nun? Shakeſpeare die Erregung der Leidenſchaften, die erſte und wichtigſte Eigenſchaft eines Theaterſcribenten ſtreitig machen? Was bleibt ihm übrig? Der Menſch! Die Welt! Alles! Aber merken Sie Sich, daß ich ihm die Erregung der Leidenſchaften nicht ſtreitig mache, ſondern ſie nur einer höheren Abſicht unterordne, welche ich durch die Zeichnung der Sitten, durch die ſorgfältige und treue Nachahmung wahrer und erdichteter Charaktere, durch das kühne und leicht entworfene Bild des idealiſchen und animaliſchen Lebens andeute. Weg mit der Claſſification des Dramas! Nennen Sie dieſe plays mit Wieland oder mit der Gottſched'ſchen Schule Haupt- und Staatsaktionen, mit den brittiſchen Kunſtrichtern history, tragedy, tragicomedy, comedy, wie Sie wollen; ich nenne ſie lebendige Bilder der ſittlichen Natur.« Gerſtenberg ſtand nicht an, unerſchrocken auszuſprechen, was aus dieſer Anſchauung unumgänglich für die Betrachtung der Shakeſpeare'ſchen Kompoſitionsweiſe folgte. Zwar ſei es Unrecht, fährt Gerſtenberg fort, immer nur von dem Gigantiſchen, von der Regelloſigkeit und, wie er ſich ausdrückt, von der bis zum Ekel verſchrieenen Wildheit Shakeſpeare's zu ſprechen, nicht blos Lear, Macbeth, Hamlet, Richard III, Romeo und Julie, Othello, ſondern auch Richard II, Julius Cäſar, und Antonius und Cleopatra, ja ſelbſt die ſogenannten engliſchen Hiſtorien, die man durchaus nicht mit unſeren plumpen Haupt- und Staatsaktionen auf gleiche Linie ſtellen dürfe, ſeien als ein »gewiſſes Ganzes« zu betrachten (Bf. 18, S. 300), »das Anfang, Mittel und Ende, Verhältniß, Abſichten, contraſtirte Charaktere und contraſtirte Gruppen habe«; aber ſtraffer dramatiſcher Plan im Sinn und nach Maßgabe der Alten, feſte Einheit der Handlung ſei nur in den luſtigen Weibern von Windſor und in der Komödie der Irrungen.

Kein Kundiger konnte ſich über die Tragweite dieſer Anſichten täuſchen. Es handelte ſich um eine Lebensfrage der höchſten

Art. Shakeſpeare als größten neueren Dramatiker preiſen und ſeine Dramen doch auf den ſchwankenden und geſtaltloſen Begriff ergreifender Seelengemälde herabdrücken, ohne feſte einheitliche dramatiſche Handlung, das hieß, die unerſchütterlichſten Grundfeſten aller Dramatik erſchüttern, das hieß, das Drama der Gegenwart in verderbliche Bahnen lenken.

Noch ſtand Leſſing in vollſter Kraft. Und Leſſing hätte ſchweigen ſollen? Er, der es in den Literaturbriefen als die eigenſte Größe Shakeſpeare's gerühmt hatte, daß Shakeſpeare, ſo ſonderbare und ihm eigene Wege er wähle, den Zweck der Tragödie faſt immer, Corneille ihn faſt niemals erreiche, daß Shakeſpeare in allem Weſentlichen, Corneille aber nur im Mechaniſchen dem Drama der Alten gleiche?

Leſſing, wie alle großen Menſchen fremde Verdienſte gern anerkennend, war Gerſtenberg freundlich geſinnt. Er kleidete ſeine Entgegnung in die mildeſte Form. Aber wie es ſich auf Gerſtenberg bezieht, wenn er im fünfzehnten Stück der Dramaturgie ſagt, man hätte von Wieland's Ueberſetzungsfehlern kein ſolches Aufheben machen ſollen, ſo bezieht es ſich ebenfalls auf dieſe Abhandlung Gerſtenberg's und auf eine Abhandlung Herder's in der Allgemeinen Deutſchen Bibliothek (Bd. 7, 2, S. 141 ff. vgl. Herder's Lebensbild. Bd. 1, 3, 2, S. 57 ff.), wenn er in der Schlußbetrachtung der Dramaturgie den jungen Dichtern aufs wärmſte an's Herz legt, mit der Verwerfung der Geſetze der franzöſiſchen Tragik nicht zugleich alle Geſetze der Tragik zu verwerfen. Geblendet von dem plötzlichen Strahle ſei man jetzt gegen den Rand eines anderen Abgrundes geprallt. Man meine, daß ſich auch ohne feſte Geſetzmäßigkeit der Zweck der Tragödie erreichen laſſe, ja daß dieſe Geſetzmäßigkeit wohl gar Schuld ſei, wenn man dieſen Zweck weniger erreiche; er ſeinerſeits ſtehe nicht an, zu bekennen, — ſelbſt auf die Gefahr hin, wie er ironiſch hinzuſetzt, in dieſen erleuchteten Zeiten darüber ausgelacht

zu werden —, daß er feſt überzeugt ſei und es unwiderſprechlich beweiſen zu können glaube, daß von der Richtſchnur der Ariſtoteliſchen Dichtlehre ſich die Tragödie keinen Schritt entfernen könne, ohne ſich ebenſoweit von ihrer Vollkommenheit zu entfernen.

Für die ausſchweifende Genialitätsſucht des jungen Geſchlechts, das jetzt in die Literatur trat, war die wuchtvolle Einrede Leſſing's in den Wind geſprochen.

Unmittelbar nach jener Abhandlung, im Jahr 1767, dichtete Gerſtenberg ſeine Tragödie Ugolino. Sie wurzelte ganz und gar in denſelben Anſchauungen, und war ganz geeignet, für ſie Propaganda zu machen.

Es iſt die Geſchichte des entſetzlichen Hungertodes des Grafen Ugolino und ſeiner Söhne, nach der Erzählung Dante's im dreiunddreißigſten Geſang der Hölle. Auf Grund der Idee, die ſich Gerſtenberg von Shakeſpeare gebildet hatte, daß deſſen Art und Kunſt weſentlich dramatiſches Seelengemälde, lebendiges Abbild der ſinnlichen und geiſtigen Natur ſei, ſetzte er alle ſeine Kraft und Kunſt in die Aufgabe, das Kommen und Wachſen des Hungers und der brennenden Verzweiflung mit lebendigſter Anſchaulichkeit Schritt vor Schritt vor Augen zu ſtellen, ſcharf individualiſirt und verſchiedenartig abgeſtuft je nach der Empfindungs- und Altersverſchiedenheit des Vaters und der jüngeren Söhne. Die Laokoonsgruppe, zurücküberſetzt in den Stil der Tragödie!

Wenn Klopſtock am 19. December 1767 an Gleim ſchreibt (vgl. Klopſtock und ſeine Freunde. Von Klamer Schmidt. Bd. 2. S. 197), daß er nicht fürchte, daß Gerſtenberg's Ugolino die künſtleriſch zuläſſigen Grenzen des Schrecklichen überſchreite, ſo wird jetzt ſchwerlich Jemand dies Urtheil theilen. Bereits Leſſing (Lachm. Bd. 12, S. 190) hat in einem Briefe an Gerſtenberg vom 25 Februar 1768 die ſchweren Mängel zur Sprache

racht, die in dieſer Tragödie den künſtleriſchen Sinn beleidi-
t. Wir ſtehen durchaus im Gebiet des Gräßlichen; das Mit-
), das im Zuſchauer erweckt werden ſoll, hört auf Mitleid zu
, es wird eine folternd ſchmerzhafte Empfindung. Um ſo
nigender, da die Leidenden unſchuldig leiden, nur der grauſa-
n Rachſucht des überlegenen Feindes unterliegend. Dante durfte
ſe Erzählung wagen, der Tragödiendichter durfte es nicht;
Unterſchied der Gattung macht hier Alles. Bei Dante hören
r die Geſchichte als geſchehen, in der Tragödie ſehen wir ſie
geſchehend; es iſt ganz etwas Anderes, ob ich das Schreck-
e hinter mir oder vor mir erblicke, ob ich höre, dieſes Elend
rſtand der Held, oder ob ich ſehe, dieſes ſoll er überſtehen.
eichwohl iſt Gerſtenberg's Ugolino ein Werk von höchſt bedeu-
der ſchöpferiſcher Kraft, von ergreifender Plaſtik der Schilde-
ng. Es iſt wahrlich nicht blos beſänftigende Schmeichelei, wenn
ſſing in jenem Briefe trotz aller ſcharfen Hervorhebung des
undgebrechens nur im Ton wärmſter Bewunderung ſpricht.
nſelben Tadel und dieſelbe Bewunderung finden wir auch bei
rder, der dieſe Tragödie in der Allgemeinen Deutſchen Biblio-
k (Bd. 11, 1. S. 8. vgl. Herder's Lebensbild, Bd. 1.
th. 3, 2. S. 128 ff.) zur Anzeige brachte. Und noch am
. März 1801 ſagt Schiller auf der Höhe ſeiner reifſten künſtleri-
en Durchbildung in einem Briefe an Goethe, daß Gerſtenberg's
olino zwar kein Werk des guten Geſchmacks ſei, aber ſehr
öne Motive, viel wahres Pathos und wirklich Genialiſches habe.

Jetzt wird Gerſtenberg's Ugolino nicht mehr geleſen; und
ch iſt der Name dieſer Dichtung noch immer in Aller Ge-
chtniß. Dieſe Thatſache iſt überaus bedeutſam. Es wird da-
it ausgeſprochen, daß dieſe Tragödie zwar künſtleriſch nicht
ltbar, daß ſie aber geſchichtlich in dem Gang der deutſchen Lite-
tur ein unvergeßlicher Einſchnitt iſt.

Gerſtenberg's Ugolino war die erſte Dichtung jenes ungebun-

denen ungeſtümen dramatiſchen Stils, der fortan immer mehr und mehr in die Mode kam, und den die Stürmer und Dränger mit prahleriſcher Selbſtgefälligkeit Shakeſpeariſiren nannten. Nicht in der Weiſe von Leſſing's Emilia Galotti, die ſich mit bewußter Gegenſätzlichkeit dem neuen Stil Gerſtenberg's ſcharf entgegenſtellte, ſtraffe gemeſſene Führung einer ſtetig fortſchreitenden, folgerichtig einheitlichen dramatiſchen Handlung, ſondern einzig und allein oft bis zur Roheit draſtiſch natürliche Ausmalung der feſſellos hervorſtürmenden menſchlichen Leidenſchaft.

Der Dichter war dreißig Jahre alt, als er mit dem Ugolino hervortrat. Seitdem verſtummte er. Und dies in der bewegten gewaltigen Zeit, in welcher Leſſing ſeine Emilia Galotti und ſeinen Nathan ſchrieb, und in welcher Goethe und die Stürmer und Dränger und Schiller mit ihren erſten Werken die geſammte deutſche Bildungswelt aufs tiefſte erregten und erſchütterten! Erſt 1785 erſchien wieder ein neues größeres Werk von Gerſtenberg »Minona oder die Angelſachſen«; ein verunglücktes tragiſches Melodrama, das höchſt unerfreulich an Klopſtock's Bardiete erinnert.

Es iſt ein Räthſel, zu deſſen Löſung uns der nöthige Einblick in die inneren Erlebniſſe des Dichters fehlt, wie es kommen konnte, daß eine ſo bedeutende Schöpferkraft, von deren rüſtiger Fortentwicklung ſelbſt ein Herder das Außerordentlichſte verheißen hatte, ſo früh ermattete.

Seit 1768 lebte Gerſtenberg in anſehnlichen Verwaltungsämtern; zuerſt in Kopenhagen, ſeit 1775 als däniſcher Reſident in Lübeck, ſeit 1784 in Eutin und, nach dem Tode ſeiner Frau, ſeit 1786 in Altona. Muſik und das Studium der Kantiſchen Philoſophie beſchäftigten ſein Alter. Er ſtarb zu Altona am 1. November 1823, hochbetagt und allverehrt.

Drittes Kapitel.

Goethe.

Bis zur italieniſchen Reiſe.

1.

Leipzig, Straßburg, Wetzlar.

Nicht ohne Behagen erzählt Goethe in Wahrheit und Dichtung, daß bei ſeiner Geburt der Stand der Geſtirne günſtig geweſen. Schon in Straßburg hatte er ſich, wie aus den von A. Schöll herausgegebenen »Briefen und Aufſätzen« (S. 69) zu erſehen iſt, in eines ſeiner Studienhefte angemerkt, daß ein altes aſtronomiſches Lehrgedicht den unter dem Zeichen der Venus Geborenen eine glückliche Schriftſtellerlaufbahn verheiße.

Es muß etwas wahrhaft Dämoniſches in der ſtrahlenden Jugenderſcheinung Goethe's gelegen haben. Von Anbeginn macht er überall, wo er auftritt, ſogleich den Eindruck eines »ganz ſingularen Menſchen«. Unter ſeinen Knabengeſpielen iſt er immer der Erſte. Jetzt, da wir durch erhaltene Briefe in ſein Leipziger Leben einen genaueren Einblick haben als der eigene Bericht Goethe's geſtattet, wiſſen wir, daß auch ſeine Leipziger Freunde ſchon ſeine künftige Größe ahnten. Jung-Stilling hat aus der Straßburger Zeit lebhaft geſchildert, wie der lebensfrohe, liebenswürdig gutmüthige Jüngling, mit ſeinen friſchen großen Augen und der prachtvollen Stirn und dem ſchönen Wuchs,

einem Gott gleich den unwiderſtehlichſten Zauber übte und in ſeinem geſellſchaftlichen Kreiſe unbeſtritten die Regierung führte, obgleich er ſie niemals ſuchte. Keſtner, der Albert im Werther, kann in ſeinem Wetzlarer Tagebuch aus der Zeit der erſten Bekanntſchaft mit Goethe nicht müde werden, ſich über die überraſchenden Eigenthümlichkeiten des dreiundzwanzigjährigen jungen Mannes Rechenſchaft abzulegen; zuletzt bricht er mit den Worten ab: »Ich wollte ihn ſchildern, aber es würde zu weitläufig werden, denn es läßt ſich gar viel von ihm ſagen; er iſt mit einem Wort ein ſehr merkwürdiger Menſch; ich würde nicht fertig werden, wenn ich ihn ganz ſchildern wollte.« Und mit jedem Jahr wächſt die Bewunderung Aller, die das Glück haben, in ſeine Nähe zu treten. Am 13. September 1774 ſchreibt Wilhelm Heinſe (Bd. 8, S. 118) an Gleim: »Goethe war bei uns, ein ſchöner Junge von fünfundzwanzig Jahren, der vom Wirbel bis zur Zehe Genie und Kraft und Stärke iſt, ein Herz voll Gefühl, ein Geiſt voll Feuer mit Adlerflügeln; ich kenne keinen Menſchen in der ganzen gelehrten Geſchichte, der in ſolcher Jugend ſo rund und voll von eigenem Genie geweſen wäre wie er; da iſt kein Widerſtand, er reißt Alles mit ſich fort.« Und Jacobi (Auserleſ. Briefwechſel, Bd. 1, S. 179) ſchreibt an Sophie La Roche: »Goethe iſt nach Heinſe's Ausdruck Genie vom Scheitel bis zur Fußſohle; ein Beſeſſener füge ich hinzu, dem faſt in keinem Fall geſtattet iſt, willkürlich zu handeln. Man braucht nur eine Stunde bei ihm zu ſein, um es im höchſten Grad lächerlich zu finden, von ihm zu begehren, daß er anders denken und handeln ſolle als er wirklich denkt und handelt. Hiermit will ich nicht andeuten, daß keine Veränderung zum Schöneren und Beſſeren in ihm möglich ſei; aber nicht anders iſt ſie ihm möglich als ſo wie die Blume ſich entfaltet, wie die Saat reift, wie der Baum in die Höhe wächſt und ſich krönt.« Auf Goethe geht es, wenn Klinger in ſeinem

Trauerſpiel »Das leidende Weib« eine der handelnden Perſonen ſagen läßt: »Ein wunderbarer Menſch, der Doctor! der Erſte von den Menſchen, die ich je geſehen, der alleinige, mit dem ich ſein kann. Der trägt Sachen in ſeinem Buſen! Die Nachkommen werden ſtaunen, daß je ſo ein Menſch war!« Selbſt Wieland, den der junge Dichter durch ſeine humoriſtiſche Satire »Götter, Helden und Wieland« in jugendlichem Uebermuth herausgefordert und tief verletzt hatte, war, wie ſein eigener Ausdruck lautet, nach der erſten perſönlichen Berührung mit Goethe ſo voll von ihm wie ein Thautropfen von der Morgenſonne; er nennt ihn einen Zauberer, einen ſchönen Hexenmeiſter mit ſchwarzem Augenpaar und Götterblick; nie habe in Gottes Welt ſich ein Menſchenſohn gezeigt, der alle Güte und alle Gewalt der Menſchheit ſo in ſich vereinige, ſo mächtig alle Natur umfaſſe, ſo tief ſich in jedes Weſen grabe und doch ſo innig im Ganzen lebe.

Von Kindheit auf war der Grundzug ſeines Weſens unbeirrbar in ihm ausgeſprochen. Wie Goethe in ſeinem Alter eine volle und in ſich abgeſchloſſene Perſönlichkeit vorzugsweiſe eine Natur zu nennen liebte, ſo geht auch bereits durch das vielthätige, oft ſcheinbar ziellos umherſchweifende Lernen und Treiben des Knaben der dunkle, aber nichtsdeſtoweniger ſich des rechten Weges bewußte Drang, den vollen und ganzen Menſchen in ſich herauszubilden und dieſes freie Menſchenthum unbedingt und rückhaltslos auf die ungeſtörte Geſundheit und Entfaltung der reinen Natur zu ſtellen. Und wie Goethe ſein ganzes reiches Leben hindurch die Gewohnheit und das unabweisbare Bedürfniß hatte, Alles, was ſeine tiefe und leicht erregliche Seele erfreute, quälte und beſchäftigte, zu eigener Selbſtbefreiung in die verklärende Höhe dichteriſcher Geſtaltung emporzuheben, ſo daß er eben dadurch der Dichter des tiefſten Seelenlebes reiner und gebildeter Menſchlichkeit wurde wie kein anderer Dichter vor ihm

und nach ihm, ſo wandelten ſich auch bereits dem Knaben alle Erlebniſſe und Anläſſe, ja ſelbſt die alltäglichſten Schulübungen, unwillkürlich in kleine Gedichte, Romane und Dramen, und kein Glück erſchien ihm lockender und wünſchenswerther als der Lorbeerkranz, der den Dichter zu zieren geflochten iſt.

Schon die Dichtungen der Leipziger Studentenjahre ſind daher von entſchiedener Bedeutung und Eigenthümlichkeit. Nur in den Oden an Behriſch (Bd. 2, S. 35) und in der Ode an Zachariä (Bd. 6, S. 55) hört man noch die alte Weiſe Klopſtock's und Ramler's; dagegen ſind die zwanzig Gedichte, welche im October 1769 unter dem Titel »Neue Lieder, in Melodien geſetzt von Bernhard Theodor Breitkopf« ohne den Namen des jungen Dichters erſchienen, bereits ſo durchaus im Geiſt ächteſter Goethe'ſcher Lyrik, ſo innig, ſo leicht und natürlich, daß ſie ſpäter faſt alle, nur mit geringen Veränderungen, in die Gedichtſammlung aufgenommen wurden; ja einige derſelben, wie insbeſondere die Brautnacht (Bd. 1, S. 42), die Freude (Bd. 2, S. 207), Wechſel (Bd. 1, S. 52), ſind von den beſten Gedichten der beſten Zeit ununterſcheidbar. Und daſſelbe hervorſtechende Streben nach lebendiger Naturwahrheit liegt auch in den beiden gleichzeitigen kleinen Luſtſpielen, ſo gezirkelt und förmlich ſie noch im zopfigen Alexandrinerſchritt einherſchreiten. In der »Laune des Verliebten« die bebänderten Buben und Mädchen des franzöſiſchen Schäferſpiels, wie dieſelben namentlich durch Gellert auch auf der deutſchen Bühne ſiegreichen Eingang gefunden; aber unvergleichlich anmuthsvoller und mit dem friſchen herzgewinnenden Hauch ſelbſterlebter Empfindung. In den »Mitſchuldigen« noch ein ſehr dilettantiſches Hinübergreifen in criminaliſtiſche Motive, welche ganz und gar aus dem Kreiſe reiner Komik heraustreten; aber ein ſcharf ausgeſprochener Sinn für Raſchheit der Handlung und für draſtiſchen, oft ſogar poſſenhaften Situationenwitz. Zumal gilt dies von der erſten urſprünglichen Niederſchrift,

welche bisher ungedruckt ist, sich aber von Goethe's eigener Hand geschrieben durch glücklichen Zufall erhalten hat und sich jetzt im Besitz des Regierungsrath Wenzel in Dresden, des Verfassers des bibliographischen Handbuchs »Aus Weimars goldenen Tagen (Dresden, 1859)«, befindet. Es ist ein einaktiges Lustspiel von vierzehn Auftritten. Eine zweite Bearbeitung, im Jahr 1769 ebenfalls von Goethe's eigener Hand geschrieben, die aus dem Nachlaß Friderikens von Sesenheim stammt und jetzt zu den unschätzbaren Schätzen der Goethebibliothek Salomon Hirzel's in Leipzig gehört, ist jene Bearbeitung, von welcher Goethe im achten Buch von Wahrheit und Dichtung (Bd. 21, S. 166) berichtet, daß sie ihn nach seiner Rückkehr aus Leipzig in Frankfurt beschäftigte. An Schwankhaftigkeit und dramatischer Bewegtheit steht diese zweite Bearbeitung hinter der ersten weit zurück; aber sie ist klarer und feiner in der Motivirung der Exposition, reiner und gehobener in der Sprache, sorgsamer in der Verwerfung des Schlüpfrigen und Verfänglichen. In dieser Form ist das kleine Stück in den siebziger Jahren oft auf dem Liebhabertheater in Weimar gespielt worden; Goethe spielte wiederholt die Rolle des Alceste. Die jetzt vorliegende Fassung enthält vielfache Veränderungen; sie beruht auf den Ausgaben von 1787 und 1806.

Es eröffnet einen tiefen Blick in den ringenden Naturdrang, welcher schon in diesen ersten Anfängen so bemerkbar hindurchbrach, wenn Goethe (vgl. Briefe an Leipziger Freunde, herausgegeben von O. Jahn, 1849, S. 158) am 13. Februar 1769 an Friderike Oeser schreibt: »Wie möchte ich ein paar hübsche Abende bei Ihrem lieben Vater sein; ich hätte ihm gar so viel zu sagen! Meine gegenwärtige Lebensart ist der Philosophie gewidmet. Eingesperrt, allein, Zirkel Papier, Feder und Dinte, und zwei Bücher, mein ganzes Rüstzeug. Und auf diesem einfachen Wege komme ich in Erkenntniß der Wahrheit oft so weit und weiter als Andere mit ihrer Bibliothekarwissenschaft. Ein

großer Gelehrter ist selten ein großer Philosoph, und wer mit Mühe viel Bücher durchblättert hat, verachtet das leichte einfältige Buch der Natur; und es ist doch nichts wahr als was einfältig ist.« Jedoch die entscheidende Wendung in Goethe's Leben und Dichten fällt erst in die gewaltigen Eindrücke und Bildungskämpfe seines Straßburger Aufenthalts.

Am 2. April 1770 kam Goethe in Straßburg an, Ende August 1771 verließ er es. Diese kurze Spanne Zeit war für ihn die Zeit der tiefsten inneren Revolutionen. Die Liebe zu Friderike Brion, der lieblichen Pfarrerstochter von Sesenheim, tiefer als die ersten Liebeleien, denen sich der Knabe und Jüngling bereits in Frankfurt und Leipzig erschlossen hatte, stimmte sein ganzes Wesen empfänglicher und gefühlsinniger. Alles, was das stürmende junge Geschlecht dieses denkwürdigen Zeitalters durchwogte und durchzitterte, durchwogte und durchzitterte auch ihn; nur tiefer und selbstschöpferischer. Seine drängende Werdelust und sein dunkel gährendes Verlangen nach voller Entfaltung reiner Menschennatur erhielt festen Halt und große Ziele.

Besonders Herder wurde hier für ihn vom bedeutendsten Einfluß. Goethe würde zwar auch ohne dieses zufällige Zusammentreffen mit Herder seinen Weg gefunden haben, aber schwerlich so schnell und so sicher.

Herder vollendete in Goethe den Bruch mit den Ueberlieferungen der alten Schule. Er befreite ihn von den letzten Fesseln der französirenden Bildung. Er zerriß den Vorhang, der dem vertrauenden Jüngling noch die Armuth der bisherigen deutschen Literatur bedeckte. Und hatte der allzeit reimfertige Jüngling gehofft und gewähnt, schon selbst etwas gelten zu können, so lernte er jetzt höhere Forderungen an sich stellen und suchte sich zu männlicherem Streben emporzuraffen. Zu gleicher Zeit aber wies ihn Herder auf den herrlichen breiten Weg, den er selbst zu durchwandern geneigt war, machte ihn aufmerksam

auf ſeine Lieblingsſchriftſteller und richtete ihn kräftiger auf als er ihn gebeugt hatte. Vor den Augen des ſtaunenden Jünglings öffneten ſich jene großen gewaltigen Anſchauungen über Weſen und Geſchichte ächter Volkspoeſie, welche Herder ſo eben wieder neu entdeckt hatte und welche mit der Freude friſcher Entdeckerluſt ſeine ganze Seele erfüllten und durchdrangen. Die Bibel, in deren tiefer Poeſie Goethe ſchon als Knabe mit ſtillem Entzücken gelebt und gewebt hatte, erſchloß ſich ihm in neuer Pracht und Eindringlichkeit. Die Ueberreſte altnordiſcher Dichtung erregten ſeine Phantaſie. Die Ueberſetzungen aus Oſſian, welche ſpäter dem Werther beigegeben wurden, gehören urkundlich dieſer Zeit an. Die Streifereien im Elſaß wurden, wie Goethe an Herder (Aus Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 29) ſchreibt, emſig benützt, um Volkslieder mit den alten Melodien, wie ſie Gott erſchaffen, aus den Kehlen der älteſten Mütterchen aufzuhaſchen, und er trug ſie, wie er in jenem Briefe hinzuſetzt, als einen Schatz an ſeinem Herzen, ſo daß alle Mädchen, die Gnade vor ſeinen Augen finden wollten, die liebliche Friderike von Seſenheim vor Allen, ſie lernen und ſingen mußten. Um Homer ganz genießen zu können, lernte er wieder auf's eifrigſte Griechiſch; es iſt ein unvergleichliches Zeugniß, wenn Herder 1772 an Merck (Erſte Sammlung, 1835, S. 44) ſchrieb: »Goethe ſing Homer in Straßburg zu leſen an und alle Helden wurden bei ihm ſchön, groß und frei; er ſteht mir allemal vor Augen, wenn ich an eine ſo recht ehrliche Stelle komme, da der Altvater über ſeine Leyer ſieht und in ſeinen anſehnlichen Bart lächelt.« Shakeſpeare, den er ſchon in Leipzig durch Dodd's Beauties of Shakespeare kennen gelernt hatte, wurde erſt jetzt in ihm wahrhaft lebendig, in Wieland's Ueberſetzung und in der Urſchrift, ſtückweiſe und im Ganzen, dergeſtalt, daß wie man bibelfeſte Männer hat, er und ſeine Geſellen ſich nach und nach in Shakeſpeare befeſtigten, ihn in ihren Geſprächen nachbildeten, an ſeinen

Wortſpielen die größte Freude hatten und in muthwilligen Erfindungen derſelben Art mit ihm wetteiferten. Und derſelbe Umſchwung auch in Goethe's Anſichten über bildende Kunſt. So lange Goethe in Leipzig noch in den nachklingenden Einwirkungen des Gottſchedianismus gefangen war, ſo lange ſtand er auch unter der Macht der Geſchmackslehre Oeſer's, obgleich dieſe ſo wenig ſeinem eigenſten Weſen entſprach, daß er ſich bei ſeinem erſten Dresdener Galeriebeſuch in inſtinctivem Widerſpruch vornehmlich an die Niederländer und einige ſpätere naturaliſtiſch genrebildliche Italiener hielt; hier in Straßburg verſenkte er ſich ſo innig und mit ſo feinfühlendem Verſtändniß in das Wunderwerk des Straßburger Münſter, daß, ohne je einen Plan desſelben geſehen zu haben, er zur Ueberraſchung der Kenner genau anzugeben wußte, wo die Ausführung hinter der urſprünglichen Abſicht zurückgeblieben. Unter allen Menſchen des achtzehnten Jahrhunderts war Goethe wieder der Erſte, welcher die lang verachtete Herrlichkeit der gothiſchen Baukunſt empfand und erfaßte.

Genaue Einſicht in die Kunſtanſchauungen Goethe's in dieſer Zeit giebt uns eine Rede über Shakeſpeare, welche er kurz nach ſeiner Rückkehr in's Vaterhaus in Frankfurt am Main verfaßte und (vgl. O. Jahn's Biograph. Aufſätze, S. 374 ff.) dort am 14. October 1771 bei einer von ihm veranſtalteten Shakeſpearefeier vortrug, und die Abhandlung von deutſcher Baukunſt, deren Entwurf ebenfalls in dieſe Zeit fällt und welche im November 1772 zunächſt als fliegendes Blatt erſchien.

Die Hauptſätze dieſer Shakeſpearerede lauten: »Die erſte Seite, die ich in Shakeſpeare las, machte mich auf Zeitlebens ihm eigen, und wie ich mit dem erſten Stücke fertig war, ſtand ich wie ein Blindgeborener, dem eine Wunderhand das Geſicht in einem Augenblick ſchenkt. Ich erkannte, ich fühlte auf's lebhafteſte meine Exiſtenz um eine Unendlichkeit erweitert, Alles

war mir neu, unbekannt, und das ungewohnte Licht machte mir Augenſchmerzen. Nach und nach lernt ich ſehen, und Dank ſei meinem erkenntlichen Genius, ich fühle noch immer lebhaft, was ich gewonnen habe. Ich zweifelte keinen Augenblick dem regelmäßigen Theater zu entſagen. Es ſchien mir die Einheit des Orts ſo kerkermäßig ängſtlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit läſtige Feſſeln unſerer Einbildungskraft. Ich ſprang in die freie Luft und fühlte erſt, daß ich Hände und Füße hatte. Und jetzo, da ich ſehe, wie viel Unrecht mir die Herren der Regeln in ihrem Loch angethan haben, wie viel freie Seelen noch drinnen ſich krümmen, ſo wäre mir mein Herz geborſten, wenn ich ihnen nicht Fehde angekündigt hätte und nicht täglich ſuchte, ihre Thürme zuſammenzuſchlagen. Das griechiſche Theater, das die Franzoſen zum Muſter nahmen, war nach innerer und äußerer Beſchaffenheit ſo, daß eher ein Marquis den Alcibiades nachahmen könnte als es Corneille dem Sophokles zu folgen möglich wäre. Französchen, was willſt du mit der griechiſchen Rüſtung, ſie iſt dir zu groß und zu ſchwer! Drum ſind auch alle franzöſiſchen Trauerſpiele Parodien von ſich ſelbſt; wie das ſo regelmäßig zugeht und daß ſie einander ähnlich ſind wie Schuhe und auch langweilig mitunter, beſonders im vierten Act, das weiß man leider aus Erfahrung und ich ſage nichts davon. Shakeſpeare's Theater iſt ein ſchöner Raritätenkaſten, in dem die Geſchichte der Welt vor unſeren Augen an den unſichtbaren Fäden der Zeit vorbeiwallt. Seine Plane ſind, nach dem gemeinen Stil zu reden, keine Plane; aber ſeine Stücke drehen ſich alle um den geheimen Punkt, den noch kein Philoſoph geſehen und beſtimmt hat, in dem das Eigenthümliche unſeres Ich, die prätendirte Freiheit unſeres Wollens mit dem nothwendigen Gang des Ganzen zuſammenſtößt. Alle Franzoſen und angeſteckte Deutſche, ſogar Wieland, haben ſich bei dieſer Gelegenheit wenig Ehre gemacht. Voltaire, der von jeher Profeſſion machte, alle

Majeſtäten zu läſtern, hat ſich auch hier als ein ächter Therſit bewieſen; wäre ich Ulyſſes, er ſollte ſeinen Rücken unter meinem Scepter verzerren. Die meiſten von dieſen Herren ſtoßen auch beſonders an ſeinen Charakteren an. Und ich rufe: Natur, Natur! nichts ſo Natur als Shakeſpeare's Menſchen! Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug ſeine Menſchen nach, nur in coloſſaliſcher Größe; darin liegt's, daß wir unſere Brüder verkennen; und dann belebte er ſie alle mit dem Hauch ſeines eigenen Geiſtes, er ſelbſt redet aus Allen und man erkennt ihre Verwandtſchaft. Und was will ſich unſer Jahrhundert unterſtehen, von Natur zu urtheilen? Wo ſollten wir ſie her kennen, die wir von Jugend auf Alles geſchnürt und geziert an uns fühlen und an Anderen ſehen? Ich ſchäme mich oft vor Shakeſpeare, denn es kommt manchmal vor, daß ich beim erſten Blick denke: das hätte ich anders gemacht; hintendrein erkenne ich, daß ich ein armer Sünder bin, daß aus Shakeſpeare die Natur weiſſagt und daß meine Menſchen Seifenblaſen ſind von Romangrillen aufgetrieben. Und nun zum Schluß, ob ich gleich noch nicht angefangen habe. Das, was edle Philoſophen von der Welt geſagt haben, gilt auch von Shakeſpeare; das, was wir bös nennen, iſt nur die andere Seite vom Guten, die ſo nothwendig zu ſeiner Exiſtenz und zum Ganzen gehört, als die heiße Zone brennen und Lappland einfrieren muß, daß es einen gemäßigten Himmelsſtrich gebe. Er führt uns durch die ganze Welt; aber wir verzärtelten unerfahrenen Menſchen ſchreien bei jeder fremden Heuſchrecke: Herr, er will uns freſſen! Auf meine Herren! Trompeten Sie mir alle edlen Seelen aus dem Elyſium des ſogenannten guten Geſchmacks, wo ſie ſchlaftrunken in langweiliger Dämmerung halb ſind halb nicht ſind, Leidenſchaften im Herzen und kein Mark in den Knochen haben; und weil ſie nicht müde genug ſind zu ruhen, und doch zu faul ſind, um thätig zu ſein, ihr Schattenleben

zwiſchen Myrthen und Lorbeergebüſchen verſchlendern und vergähnen.«

Und was iſt der Grundgedanke jener begeiſterten kleinen Denkſchrift auf Erwin von Steinbach, welche Goethe ſelbſt einmal ein Blatt verhüllter Innigkeit nannte, welche ſich aber leider in unreifer Nachahmung in die dunkle und abſpringende Schreibweiſe Hamann's und der erſten Schriften Herder's hineinzwängte und darum meiſt viel weniger beachtet wird als ihr tiefer, bis in die Erörterung der höchſten Kunſtfragen genial vordringender Inhalt verdient? Dieſe dithyrambiſchen Herzensergießungen haben weſentlich dazu beigetragen, den verſchwundenen Sinn für die gothiſche Baukunſt, welche bis dahin in der ganzen gebildeten Welt als das Aeußerſte barbariſchen Ungeſchmacks galt, wieder zu wecken. »Alles«, ſagt der begeiſterte Jüngling, »iſt hier wie in den Werken der ewigen Natur bis aufs geringſte Zäſerchen Geſtalt, Alles iſt zweckend zum Ganzen! Wie das feſtgegründete ungeheure Gebäude ſich leicht in die Luft hebt, wie durchbrochen Alles und doch für die Ewigkeit!« »Hüte Dich, den Namen des edelſten Künſtlers zu entheiligen und eile herbei, daß Du ſchaueſt ſein herrliches Werk! Macht er Dir einen widrigen Eindruck oder keinen, ſo gehab Dich wohl, laß einſpannen und ſo weiter nach Paris!« Und mit der Herrlichkeit der gothiſchen Baukunſt wird zugleich auch wieder die Herrlichkeit der alten deutſchen Malerei in ihr Recht eingeſetzt. »Wie ſehr unſere geſchminkten Puppenmaler mir verhaßt ſind, mag ich nicht deklamiren; ſie haben durch theatraliſche Stellungen, erlogene Teints und bunte Kleider die Augen der Weiber gefangen. Männlicher Albrecht Dürer, den die Neulinge anſpötteln, Deine holzgeſchnitzteſte Geſtalt iſt mir willkommener!« Weg alſo mit aller Kunſtlehre, die für die Anerkennung ſolcher Urſprünglichkeit keinen Raum hat! »Laß einen Mißverſtand uns nicht trennen, laß die weiche Lehre neuerer Schönheitelei Dich

für das bedeutende Rauhe nicht verzärteln, daß nicht zuletzt Deine kränkelnde Empfindung nur eine unbedeutende Glätte ertragen könne. Sie wollen Euch glauben machen, die schönen Künste seien entstanden aus dem Hang, den wir haben sollen, die Dinge rings um uns zu verschönern. Das ist nicht wahr. Die Kunst ist lange bildend, ehe sie schön ist, und doch so wahre und große Kunst, ja oft wahrer und größer als die schöne selbst. Denn in dem Menschen ist eine bildende Natur, die gleich sich thätig erweist, wenn seine Existenz gesichert ist. So modelt der Wilde mit abenteuerlichen Zügen und hohen Farben seine Cocos, seine Federn, seinen Körper. Und laßt die Bildnerei aus den willkürlichsten Formen bestehen, sie wird ohne Gestaltsverhältniß zusammenstimmen, denn Eine Empfindung schuf sie zum charakteristischen Ganzen. Diese charakteristische Kunst ist nun die einzig wahre. Wenn sie aus inniger, einiger, eigener, selbständiger Empfindung um sich wirkt, unbekümmert, ja unwissend alles Fremden, so ist sie ganz und lebendig. Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind, deren Hauptakkorde man beweisen, deren Geheimnisse man nur fühlen kann, in denen sich allein das Leben des gottgleichen Genius in seligen Melodien herumwälzt, je mehr diese Schönheit in das Wesen des Geistes eindringt, daß sie mit ihm entstanden zu sein scheint, daß ihm nichts genugthut als sie, daß er nichts aus sich wirkt als sie, desto glücklicher ist der Künstler, desto herrlicher ist er, desto tiefgebeugter stehen wir da und beten an den Gesalbten Gottes.« Und der geniale Jüngling weiß es, in welch scharfen Gegensatz er zu den gefeiertsten Kunstlehrern der Zeit, zu Winckelmann, Mengs, Ludwig von Hagedorn und Lessing, welche insgesammt das Haften an der vermeintlichen Unwandelbarkeit und Allgemeinverbindlichkeit des antiken Kunstideals zur ausschließlichen Norm machten, mit diesen Anschauungen getreten ist. »Ihr selbst, treffliche Menschen« ruft er aus,

»denen die höchſte Schönheit zu genießen gegeben ward und nunmehr herabtretet, zu verkünden Eure Seligkeit, Ihr ſchadet dem Genius; er will auf keinen fremden Flügeln, und wären's die Flügel der Morgenröthe, emporgehoben und fortgerückt werden; ſeine eigenen Kräfte ſind's, die ſich im Kindertraum entfalten, im Jünglingsleben bearbeiten, bis er ſtark und behend wie der Löwe des Gebirgs auseilt auf Raub.«

Es iſt, als hörten wir überall das bedeutende Wort, welches Goethe im Götz ſagt: »Was macht den Dichter? Ein warmes, ganz von Einer Empfindung volles Herz!« Und kurz nachher ſchrieb Goethe in ſeiner Abhandlung über Falconet (Bd. 31, S. 20): »Was der Künſtler nicht geliebt hat, nicht liebt, ſoll er nicht ſchildern, kann er nicht ſchildern.« Jedes Kunſtwerk muß aus ſeiner eigenen individuellen Keimkraft hervorgetrieben ſein.

Aber ſo lebhaft und innig der aufſtrebende junge Dichter insbeſondere mit dieſen nächſten künſtleriſchen Anliegen erfüllt und beſchäftigt war, ſeine Natur war zu tief und zu allſeitig, als daß er nicht ſchon damals gefühlt und erkannt hätte, was er in ſeinem Greiſenalter aus reichſter Erfahrung als ernſte Mahnung ausſprach, daß die Muſe das Leben zwar gern begleite, aber es keineswegs zu leiten verſtehe. Noch eindringlicher als die Andeutungen Goethe's in Wahrheit und Dichtung belegen die von A. Schöll veröffentlichten Studienhefte der Straßburger Zeit (Briefe und Aufſätze 1857, S. 63 ff.), wie vielthätig und ſchrankenlos ſein drängender Bildungseifer ſchon damals in den verſchiedenartigſten Gebieten des menſchlichen Wiſſens umherſchweifte und mit wie weit umgreifendem Blick er Alles zu erfaſſen ſuchte, was dazu dienen konnte, ihn innerlich zu fördern und ihm über die bangen Räthſel des Lebens, welche ſich ſeinem regen Denken und Empfinden überall und unabläſſig aufdrängen, Erleuchtung und Verſöhnung zu bringen.

Schon jetzt wurden die Naturwiſſenſchaften von ihm mit

regſter Wißbegierde ergriffen. Er hat ſein Lebelang nicht mehr von ihnen gelaſſen. Und gelangte er auch erſt nach langen Jahren in ihnen zu ſelbſtändiger Leiſtung, zunächſt hatten dieſe Studien für ihn die bedeutende Folge, daß er ſich entſchieden von jener pietiſtiſchen Empfindelei abwendete, die noch aus dem Verkehr mit Fräulein von Klettenberg in ihm nachwirkte und ſein ganzes Denken und Empfinden in den unleidlichſten Widerſpruch mit ſich ſelbſt ſetzte. Goethe hat ſicher Recht, wenn er in Wahrheit und Dichtung ſcharf betont, daß er ſich zu den mächtigen Einwirkungen des eindringenden franzöſiſchen Materialismus nicht bekennen mochte; aber nicht minder gewiß iſt, daß er ſich immer mehr und mehr einer Gottesanſchauung hingab, welcher vom entſchiedenen Pantheismus nicht weit entfernt war, ſo ſehr er ſich auch noch ſcheute, dies verfehmte Wort offen auszuſprechen. Bayle's Wörterbuch, das in die Bildungsgeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts ſo tief eingreifende, wurde auch ihm ein fleißig benütztes Nachſchlagebuch; und es iſt höchſt bedeutſam, aus jenen Straßburger Studienheften (a. a. O. S. 101) zu erſehen, wie warm er ſich des pantheiſtiſchen Giordano Bruno gegen die Einwürfe Bayle's annimmt. Ja, ſchon ſteht Goethe (ebend. S. 103) nicht an, die inhaltsſchwere Aeußerung zu thun, daß es völlig verkehrt ſei, Denker, die Gott und Welt als von einander untrennbar bezeichnen, der Verkehrtheit zu zeihen; man könne Gott und Natur ebenſowenig von einander getrennt denken wie Leib und Seele; Alles, was iſt, müſſe nothwendig zum Weſen Gottes gehören, weil Gott das einzig Wirkliche ſei und Alles umfaſſe. Wie begreiflich alſo, daß Goethe, als er einige Jahre nachher durch Jacobi in die Welt Spinoza's eingeführt wurde, aus dieſer ſogleich die reichſte Nahrung zog und derſelben fortan in allen Wandlungen ſeines Lebens unwandelbar treu und ergeben blieb!

Und es fehlt ein ſehr erheblicher und wirkſamer Zug in der Fülle und Tiefe dieſer Straßburger Eindrücke und Beſtrebungen,

beachtet man nicht zugleich auch ſcharf und eingehend die gewaltige Macht, mit welcher Rouſſeau, wie damals alle jungen Gemüther, ſo auch das raſtloſe Bildungsſtreben Goethe's beherrſchte. Goethe hat in Wahrheit und Dichtung dieſen Einfluß nicht genügend hervorgehoben, wenn er (Bd. 22, S. 47) nur ganz kurz und flüchtig berichtet, Rouſſeau habe ihm wahrhaft zugeſagt. Nicht nur, daß jene Studienhefte zuſtimmende Auszüge aus Rouſſeau bieten; es iſt auch ganz unverkennbar, daß Goethe's Straßburger Doctordiſſertation, welche die Nothwendigkeit einer einheitlichen allgemeinverbindlichen öffentlichen Staatsreligion durchzuführen verſuchte, unmittelbar auf die gleichlautenden Schlußſätze des Contrat social gebaut iſt. Ebenſo enthält der »Brief eines Landgeiſtlichen«, deſſen Abfaſſung bereits in dieſe Zeit fällt, deutlich Rouſſeau'ſche Anklänge. Wir wiſſen, wie Keſtner, als er Goethe in Wetzlar kennen lernte, denſelben ausdrücklich als einen, wenn auch nicht blinden, Anhänger Rouſſeau's bezeichnet. Und wie wäre es auch anders möglich geweſen, da ja Herder damals noch ganz und gar in ſeinem Rouſſeau lebte und webte und gewiß nicht verſäumt hat ausführlich darzulegen, wie ſeine Anſichten über das Weſen der Dichtung und ſeine Unterſuchungen über den Urſprung der Sprache, welche er ſeinem jungen Freunde ſtückweiſe vortrug, mit den Anſchauungen und Geſinnungen Rouſſeau's in innigſter Uebereinſtimmung ſeien! Schon in Straßburg ſann Goethe auf die Dramatiſirung des Götz von Berlichingen und ſchon jetzt klang und ſummte in ihm gar vieltönig die bedeutende Puppenſpielfabel des Doctor Fauſt, welcher in allem Wiſſen ſich heiß umhertreibt und zuletzt doch am Wiſſen verzweifelt. Wenn Goethe in Wahrheit und Dichtung (Bd. 21, S. 245) erzählt, daß es in Götz die Geſtalt eines rohen wohlmeinenden Selbſthelfers in wilder anarchiſcher Zeit war, welche ſeinen tiefſten Antheil erregte, ſo iſt klar, daß wir bei Götz nicht blos an Shakeſpeare, ſondern nicht minder an Rouſſeau zu den-

ken haben. Und das ſtürmende zornmüthige Kämpfen Fauſt's gegen alles todte Buchſtabenweſen, ſein ungeſtümes Drängen nach der freien Entfaltung der vollen und ganzen Menſchennatur, nach Entfeſſelung der Leidenſchaft und Thatkraft von allen hemmenden Schranken eitler Aeußerlichkeit, was iſt es, wenn nicht die ſchöpferiſche Umbildung und Fortbildung der fruchtbaren Keime, welche Rouſſeau in die Bruſt des jungen Dichters gelegt, freilich die unendlich vertiefte und urkräftig eigenartige?

All ſein Kämpfen und Ringen war noch zu unruhig und in ſich unfertig, als daß es ſchon jetzt zu bedeutender Kunſtſchöpfung hätte gelangen können. Das alte Kleid war abgeworfen, und in das neue war der junge Dichter noch nicht hineingewachſen.

Wir haben aus dieſer Zeit nur die Lieder an Friderike. Es iſt dem Dichter nicht immer gelungen, das blos Perſönliche und Augenblickliche leidenſchaftlicher Verſtrickung zu allgemein menſchlicher Bedeutung zu ſteigern; aber überall friſches und urſprüngliches Quellen aus dem tiefſten Innern und infolge der mächtigen Einwirkung des Volksliedes klar bewußtes Streben nach ächter Liedmäßigkeit. Lieder wie das liebliche Lied »Kleine Blumen, kleine Blätter« und das tief innige »Mir ſchlug das Herz, geſchwind zu Pferde!« gehören zu den ächteſten Perlen Goethe'ſcher Lyrik.

Doch trug ſich Goethe auch jetzt ſchon viel mit dramatiſchen Plänen.

Neben Götz und Fauſt lag ihm beſonders, wie wir jetzt aus ſeinen Straßburger Papieren (Schöll. a. a. O. S. 137 ff.) mit Beſtimmtheit wiſſen, eine Cäſartragödie am Herzen. Die Art derſelben iſt überaus bezeichnend. Man erſieht aus den vorhandenen Aufzeichnungen deutlich, daß es auch hier, ebenſo wie im Götz, nach der unter all den jungen Dichtern dieſes Zeitalters herrſchenden Auffaſſung der Kompoſitionsweiſe Shakeſpeare's, nicht auf Einheit der Handlung, nicht auf feſten tragiſchen Gegenſatz, wie dieſer in Shakeſpeare's Julius Cäſar in ſo vollendeter

Großartigkeit vorlag, abgesehen war, sondern nur auf Einheit der Person, auf eine dramatisirte Lebensgeschichte Cäsar's von seinem ersten herrlichen Aufgang bis zu seinem jähen tragischen Untergang. Das Eigenthümlichste aber war die Auffassung des Charakterbilds selbst. Cäsar war als Kraftgenie neuesten Stils gedacht; seine eigenste persönliche Erscheinung, seine geheimsten Lebensansichten suchte der junge Dichter in die Gestalt seines Helden zu legen. Sulla sagt von Cäsar: »Es ist was Verfluchtes, wenn so ein Junge neben einem aufwächst, von dem man in allen Gliedern spürt, daß er einem über den Kopf wachsen wird«. Und ein anderes Mal: »Es ist ein Sakermentskerl! Er kann so zur rechten Zeit respectuos und stillschweigend dastehen und horchen und zur rechten Zeit die Augen niederschlagen und bedeutend mit dem Kopf nicken«. Dann folgende Scene: Cäsar: »Du weißt, ich bin Alles gleich müde, und das Lob am ersten und die Nachgiebigkeit. Ja, Servius, um ein braver Mann zu werden und zu bleiben, wünsch ich mir bis ans Ende große ehrenwerthe Feinde«. Servius niest. Cäsar: »Glück zu, Augur! Ich danke Dir«.

Und aus einem Briefe Goethe's an Herder aus den letzten Monaten des Jahres 1771 (Aus Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 35) erfahren wir, daß Goethe um diese Zeit auch den Vorsatz hatte, das Leben des Sokrates zu dramatisiren. Wie Götz ein Held der mannhaften That war, so sollte Sokrates dargestellt werden als »der philosophische Heldengeist«, als der unerbittliche Verfolger »aller Lügen und Laster, besonders derer, die keine scheinen wollen«, als der Kämpfer gegen »das pharisäische Philisterthum«. »Ich brauche Zeit«, setzt Goethe hinzu, »dies zum Gefühl zu entwickeln. Ich weiß nicht, ob ich mich von dem Dienst des Götzenbildes, das Plato bemalt und vergoldet und dem Xenophon räuchert, zu der wahren Religion hinaufschwingen kann, welcher statt des Heiligen ein großer Mensch erscheint, den

ich nur mit Liebesenthusiasmus an meine Brust drücke und rufe: Mein Freund und mein Bruder! Und das mit Zuversicht zu einem großen Menschen sagen zu dürfen! Wär ich einen Tag und eine Nacht Alcibiades, und dann wollt ich sterben!«

Es ist ein wunderbares Gefühl in solche Größe zu schauen, die sich mit den gewaltigsten Ahnungen trägt und sich und Anderen noch ein unauflösbares Räthsel ist!

Tiefrührend schreibt Goethe, kurz nach seiner Rückkehr in's Vaterhaus, an seinen alten Straßburger Freund, Aktuar Salzmann, (vgl. A. Stöber: Der Aktuar Salzmann. 1885. S. 48): »Was ich mache, ist nichts! Wie gewöhnlich mehr gedacht als gethan; deswegen wird wohl auch nicht viel aus mir werden!« In einem anderen Briefe aber vom 3. Februar 1772 (S. 52), in welchem er demselben alten Freunde eine Bearbeitung des Götz schickt, spricht er das beglückte Gefühl aus, daß, obgleich die Jugendunreife sich nicht überspringen lasse, er doch freudig gewahre, wie die Intentionen seiner Seele immer dauernder und bestimmter würden und wie seine Ansichten sich täglich erweiterten. Und noch heller spiegelt sich dies ringende zwiespältige Wesen Goethe's in den Aeußerungen Herder's. Wie oft verspottet Herder den geistsprudelnden, übermüthig kecken, liebenswürdigen, offen zuthulichen Gesellen, der sich allen augenblicklichsten Launen und Einfällen rückhaltslos hingab, und den daher die Freunde des Straßburger Kreises (vgl. Aktuar Salzmann S. 79) wohl auch den »närrischen« Goethe zu nennen pflegten, ob seines »spechtischen« und »spatzenmäßigen« Wesens; und wie fest glaubt er trotz aller dieser Neckereien an die Zukunft Goethe's! In den Schlußworten seiner Abhandlung über Shakespeare ruft Herder dem damals der Welt noch völlig unbekannten Jüngling öffentlich zu, er, den er vor Shakespeare's heiligem Bilde mehr als einmal umarmt habe, möge von seinem edlen Streben nicht ablassen, bis der Kranz erreicht sei.

Von Mitte Mai bis zum 11. September 1772 lebte der dreiundzwanzigjährige Jüngling in Wetzlar. Keſtner ſagt treffend: nach ſeines Vaters Abſicht, um am Reichskammergericht ſich in der Praxis umzuſehen, nach der ſeinigen, um Homer und Pindar zu ſtudieren und was ſein Genie, ſeine Denkungsart und ſein Herz ihm weiter für Beſchäftigungen eingeben würden.

Dieſer Aufenthalt in Wetzlar nimmt in der Bildungsgeſchichte Goethe's eine ſehr bedeutende Stelle ein. Das Abſpringende und Zerfahrene, das ſo oft der Fehler grade der genialſten Jugend iſt und das Herder offenbar meinte, wenn er von dem Specht- und Spatzenhaften Goethe's ſprach, empfand ſich in ſeiner Unzulänglichkeit und begann ſich zu ſammeln und zu vertiefen.

Michael Bernays hat in ſeinem trefflichen Buch über Goethe's Briefe an Friedrich Auguſt Wolf (1868. S. 122) eine aus dieſer Wetzlarer Zeit ſtammende Ueberſetzung der fünften Olympiſchen Ode mitgetheilt. Beſonders denkwürdig aber iſt ein Brief, welchen Goethe im Anfang Juli von Wetzlar aus an Herder ſchrieb. Er erzählt (Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 37) von dem gährenden Durcheinander ſeines ſtürmenden Herzens, das zwiſchen Muth und Hoffnung und Furcht und Ruh raſtlos auf und ab wogt, und er erzählt von ſeinem Leſen der Alten, das ſich zuerſt auf Homer eingeſchränkt habe, dann wegen der beabſichtigten Sokratestragödie zu Xenophon und Plato übergegangen und zuletzt an Theokrit und Anakreon und an Pindar gerathen ſei. Darauf heißt es in dieſem Brief weiter: »Auch hat mir endlich der gute Geiſt den Grund meines ſpechtiſchen Weſens entdeckt. Ueber den Worten Pindar's ἐπικρατεῖν δύνασθαι (erlangen können) iſt es mir aufgegangen. Wenn Du kühn im Wagen ſtehſt und vier neue Pferde wild unordentlich ſich an Deinen Zügeln bäumen, Du ihre Kraft lenkſt, das austretende herbei-, das aufbäumende hinabpeitſcheſt, und jagſt und lenkſt, und wen-

deſt, peitſcheſt, hältſt, und wieder ausjagſt, bis alle ſechzehn Füße in Einem Tact ans Ziel tragen — das iſt Meiſterſchaft, ἐγκρατεῖν, Virtuoſität. Wenn ich nun aber überall herumſpaziert bin, überall nur dreingeguckt habe, nirgends zugegriffen! Dreingreifen, Packen iſt das Weſen jeder Meiſterſchaft! Es iſt Alles ſo Blick bei Euch, ſagtet Ihr mir oft! Jetzt verſteh ich's. Es muß gehen oder brechen. Ich möchte beten wie Moſes im Koran: Herr, mache mir Raum in meiner engen Bruſt!«

Und zu dieſer zunehmenden Geiſtesreife trat das Läuterungsfeuer einer tiefen unglücklichen Leidenſchaft. Noch nagte an dem warmfühlenden Herzen des herrlichen Jünglings der Schmerz um den tragiſchen Ausgang der lieblichen Idylle von Seſenheim, und hier drohten noch leidvollere Gefahren und Verwicklungen. Es war der erſte ſchwere Kampf ſittlicher Selbſtüberwindung, den Goethe mit ſich kämpfte, und Goethe blieb Sieger. In das maßloſe Ungeſtüm unendlichen Lebensdranges kam die Einſicht in die Unerläßlichkeit ſittlicher Maßbeſchränkung.

Schon in Straßburg hatte ſich Goethe im ahnenden Verſtändniß ſeiner eigenſten Natur in ſein Tagebuch (Schöll a. a. O. S. 84) den Spruch gezeichnet, daß der in der Mitte ſtehende Charakter, der die fröhliche Lebhaftigkeit eines fähigen Herzens habe, dieſe aber mit Klugheit zügle, vom höchſten Werth ſei; ein Muſter zugleich der Weisheit und der Heiterkeit. Jetzt wurde ihm das Streben nach dieſem Gleichgewicht tief innerſte Geſinnung, ſchmerzvoll erkämpfte Lebenserfahrung.

Zeuge ſind die Dichtungen Goethe's, welche aus dieſer bewegten Wetzlarer Zeit ſtammen. So durchaus verſchiedenartig ſie in ihrer äußeren Form ſind, durch ſie alle geht einheitlich derſelbe ſittliche Grundgedanke.

Es kann kein Zweifel ſein, daß »Wanderers Sturmlied« in dieſe Zeit fällt. Das beweiſt der ganze Ton, der mit jenem Briefe an Herder oft bis auf die einzelnen Bilder und Gleich-

niſſe übereinſtimmt, das beweiſen die ausdrücklichen Hinweiſungen auf Pindar und Theokrit und Anakreon. Vgl. Briefwechſel mit Jacobi 1846. S. 3, 39. Wohl iſt es eine unfreundliche ſturmathmende Gottheit, die der Genius des Jahrhunderts iſt; aber Der braucht nicht muthlos vor dem Ziel umzukehren, den die Muſen und die Charitinnen, die reinen, begleiten, und den Alles erwartet, was die Muſen und Charitinnen an umkränzender Seligkeit für das Leben haben.

C. G. Carus hat in ſeiner Schrift »Goethe, deſſen Bedeutung für unſere und die kommende Zeit« (1863. S. 91) fünfzehn bibliſche Parabeln veröffentlicht, welche aus dem Nachlaß von Sophie La Roche ſtammen. Es ſcheint außer Frage, daß dieſelben ebenfalls der Wetzlarer Zeit angehören. Im Hauſe der Freundin weilte Goethe einige Tage auf ſeiner Flucht aus Wetzlar; und, was wohl zu beachten iſt, bereits in Wanderers Sturmlied iſt das Gleichniß von der grünenden Kraft der Ceder, das in den mannichfachſten Variationen das immer wiederkehrende Grundmotiv dieſer Parabeln iſt. Und was iſt der Grundgedanke dieſer herrlichen kleinen Dichtungen? Stolzes Selbſtgefühl des Genius, und klare Einſicht in die unerbittliche Nemeſis für jede Ueberhebung.

Und derſelbe Ton wehmüthiger Entſagung geht durch das ſinnige Gedicht »Adler und Taube«, das wahrſcheinlich ebenfalls aus dieſer Zeit ſtammt, da es bereits im Göttinger Muſenalmanach von 1774 enthalten iſt. Der kühne Adlerjüngling, dem des Jägers Pfeil der Schwinge Sennkraft abſchnitt, ſtimmt in das Troſtwort der Taube ein, die die Genügſamkeit als das einzig wahre Glück preiſt. »O Weisheit, Du redſt wie eine Taube.«

Weitaus am ſchönſten aber, weil in ſich befriedigt und verſöhnt, iſt das Glück ſtiller Beſcheidung in dem unvergleichlichen Gedicht »Der Wanderer« ausgeſprochen. Es iſt, wie Goethe an Keſtner (S. 151, 182) ſchreibt, in Wetzlar an einem der ſchön-

ſten Tage entſtanden; »Lotten ganz im Herzen und in einer ruhigen Genüglichkeit all die künftige Glückſeligkeit des jungen Paares vor der Seele.« Auf dem plaſtiſch ſchönheitsvollen Hintergrund antiker Trümmerwelt, in welche ſich unbefangen das blühende Leben neuer Geſchlechter hineingebaut hat, das plaſtiſch ſchönheitsvolle Idyllion einfach reinen häuslichen Glücks. Froh erſtaunt, neidlos, aber Gleiches erſehnend, ſchaut der Wanderer dieſe ideal verklärte Wirklichkeit. »O leite meinen Gang, Natur!, den Fremdlingsreiſetritt, den über Gräber heiliger Vergangenheit ich wandle; und kehr ich dann am Abend heim zur Hütte, vergoldet vom letzten Sonnenſtrahl, laß mich empfangen ſolch ein Weib, den Knaben auf dem Arm!« Unwillkürlich muß man daran denken, daß mit einem ähnlichen Bilde ideal verklärter Häuslichkeit auch eines der letzten Werke Goethe's, die Geſchichte von Wilhelm Meiſters Wanderjahren, beginnt.

Einzig in dieſem tiefen Zug ſeiner reinen und maßvollen Natur, in der frühen Erkenntniß von der unbedingten Nothwendigkeit harmoniſcher Selbſtbeherrſchung, liegt die treibende Kraft all ſeines Lebens und Dichtens, liegt insbeſondere der Urſprung und das Weſen der gewaltigen Jugenddichtungen Goethe's.

Jene tiefe innere Herzenstragödie zwiſchen der leidenſchaftlichen Ueberſchwenglichkeit und den undurchbrechbaren Schranken der feſten Weltordnung, an welcher Rouſſeau zu Grunde ging und welche Goethe ſelbſt mit ſo unwiderſtehlich großartiger Gluth und Kraft in ſeinem Werther ſchilderte, jene tiefe innere Herzenstragödie, welche der Tod und das Verderben ſo vieler reichbegabter Menſchen dieſes Zeitalters wurde, ſie wurde von Goethe ſchon in ſeinen erſten Jünglingsjahren, wenn auch noch nicht voll und ganz ausgekämpft, ſo doch in ihrer Gefährlichkeit und in der Nothwendigkeit ihrer Löſung erkannt.

Tiefer und ungeſtümer als in allen den Anderen gährte und arbeitete auch in dieſes gottbegnadeten Jünglings ſtürmenden Her-

zen all das grübleriſche Brüten und Wühlen, das ſich von den beſtehenden Zuſtänden unmuthsvoll abwendete und ſich die erhebende Aufgabe ſtellte, nicht zu ruhen und zu raſten, dieſe qualvollen Schranken zu durchbrechen und das Verbildete und Verkünſtelte wieder zu Natur und Urſprünglichkeit zurückzuführen. Das große Grundthema jener ringenden Zeit, der ſchmerzreiche Widerſpruch zwiſchen Herz und Welt, Ideal und Wirklichkeit, wo erklingt es mächtiger und ergreifender als im Götz und Werther und in der dämoniſch erhabenen Fauſtdichtung? Was aber Goethe über alle ſeine Jugend- und Strebensgenoſſen von Anbeginn himmelhoch hinaushob und ihn zu dieſen in entſcheidenden Gegenſatz ſtellte, was bereits ſeine erſten Werke, mit denen er in die Oeffentlichkeit trat, zu unſterblich klaſſiſchen Meiſterwerken adelte, das war nicht blos ſeine unvergleichlich überragende dichteriſche Geſtaltungskraft, ſondern vor Allem auch die hohe ſittliche Reinheit, mit welcher er ſogleich die wilden Dämonen ſeines tiefbewegten Innern zu bändigen und zu ſittlicher Schönheit und Harmonie zu klären wußte.

Die Anderen waren widerſtandslos und rathlos der tobenden See preisgegeben; ihm war die unbeirrbare Sicherheit ächter und höchſter Genialität feſter Leitſtern.

2.

Frankfurt.

Angeborene Großheit giebt herrliche Thatkraft. So lautet ein Spruch Pindar's, welchen Goethe ausdrücklich in ſeinem Wetzlarer Briefe an Herder anführt. Dieſe Zeit herrlicher Thatkraft war jetzt vollauf für ihn gekommen.

Von Wetzlar war Goethe im Herbſt 1772 wieder nach Frankfurt zurückgekehrt. Auf den Wunſch des Vaters hatte er die Erlaubniß advocatoriſcher Praxis genommen, um ſich den Weg zu ſtädtiſchen Aemtern zu bahnen. Die Vertheidigungsſchriften des

jungen Anwalts, welche G. L. Kriegk in den »Deutſchen Kulturbildern aus dem 18. Jahrhundert« bekannt gemacht hat, ſind ein überaus bezeichnendes Gemiſch eines entſetzlich zopfigen vom Vater ſorgſam überwachten Kanzleiſtils und überall ununterdrückbar hervorquellender Herzenswärme.

Sein eigenſtes Weſen aber gehörte nach wie vor einzig ſeinem Bildungsleben und ſeinem immer mächtiger reifenden Dichten.

Es war die knospende blüthenprangende Frühlingszeit Goethe's.

Nie wieder iſt Goethe von ſo überquellender Ideenkraft, von ſo wahrhaft unbegreiflicher Fruchtbarkeit und Leichtigkeit des dichteriſchen Schaffens geweſen als in dieſen Frankfurter Jünglingsjahren. In die drei Jahre vom Herbſt 1772 bis zum Herbſt 1775 fallen Götz und Werther, Clavigo und Stella, die Anfänge des Egmont, die ſatiriſchen Poſſen und Faſtnachtsſpiele, einige Singſpiele, die Entwürfe Mahomet's und des ewigen Juden, Prometheus, eine Reihe der innigſten Lieder und Balladen, und, was ſo oft in der Schätzung dieſer Frankfurter Jahre überſehen wird, die gewaltige Fauſtdichtung, faſt ſchon ganz und gar in der Geſtalt, wie ſie zuerſt 1790 erſchien. »Das productive Talent«, erzählt Goethe im fünfzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung, »verließ mich keinen Augenblick; was ich wachend am Tage gewahr wurde, bildete ſich öfters Nachts in regelmäßigen Träumen, und wie ich die Augen aufthat, erſchien mir entweder ein wunderliches neues Ganzes oder der Theil eines ſchon vorhandenen.« Und im ſechzehnten Buch ſetzt Goethe hinzu: »Beim nächtlichen Erwachen trat derſelbe Fall ein; ich hatte oft Luſt, wie einer meiner Vorgänger, mir ein ledernes Wamms machen zu laſſen und mich zu gewöhnen, im Finſtern durch das Gefühl das, was unvermuthet hervorbrach, zu fixiren. Ich war ſo gewohnt, mir ein Liedchen vorzuſagen, ohne es wieder zuſammenfinden zu können, daß ich einigemale an den Pult rannte und mir nicht die Zeit nahm, einen querliegenden Bogen zurechtzurücken, ſondern.

das Gedicht von Anfang bis zu Ende, ohne mich von der Stelle zu rühren, in der Diagonale herunterſchrieb.«

Sogleich Götz von Berlichingen lenkte Aller Augen auf ihn. Werther trug ſeinen Namen über die ganze Welt. Das geſammte aufſtrebende junge Geſchlecht ahmte dem jungen Dichter nach und ſah in ihm ſeinen Führer. Von allen Enden kamen bedeutende Fremde, den Wunderjüngling, der ſo überraſchend und kühn wie ein plötzlich auftretendes Wundergeſtirn erſchienen war, zu ſehen und zu verehren. Aber dieſer frühe Ruhm, Eitlen und Schwachherzigen meiſt ſo verderblich, ließ ſein unbefangenes, einfach natürliches Weſen durchaus unverändert und ſpornte ihn nur zu immer neuen Zielen. Einzig in ſich ſelbſt lebend, ſtrebend und arbeitend, und, wie er in einem herrlichen Briefe an die Gräfin Auguſte von Stolberg (S. 29) ſagt, die unſchuldigen Gefühle ſeiner Jugend in kleinen Gedichten, das kräftige Gewürz des Lebens in mancherlei Drama's ausdrückend, fragt er weder rechts noch links, was von dem gehalten wird, was er macht, ſondern ſucht mit jeder neuen Arbeit immer gleich eine Stufe höher zu ſteigen, und kämpfend und ſpielend ſeine Gefühle zu klarer und ſchönheitsvoller künſtleriſcher Geſtaltung zu entwickeln.

Viel Tollheit und Ausgelaſſenheit im fröhlichen Verkehr mit munteren Jugendgeſellen, viel Wanderungen und Ausflüge in der lockenden Gegend, unerſättliche Luſt an der Eisbahn in den Wintertagen vom frühen Morgen bis tief in die Nacht hinein, himmelaufjauchzendes Glück und zum Tode betrübte Pein in der leidenſchaftlichen Verſtrickung mit Lili. Und dabei unzweifelhaft auch viel leichtfertiger Muthwille und Uebermuth, viel ſinnliche Derbheit, viel rückſichtsloſes Ueberſpringen unüberſpringbarer Sitte. Es giebt nichts Bezeichnenderes als der Brief, welchen Goethe am 17. September 1775 an Auguſte von Stolberg ſchreibt: »Iſt der Tag leidlich und ſtumpf herumgegangen. Da ich aufſtund, war mir's gut. Ich machte eine Scene an meinem Fauſt.

Vergängelte ein paar Stunden. Verliebelte ein paar mit meinem Mädchen, davon Dir die Brüder erzählen mögen, das ein seltsames Geschöpf ist. Aß in einer Gesellschaft von ein Dutzend guter Jungen, so grad wie sie Gott erschaffen hat. Fuhr auf dem Wasser auf und nieder; ich hab die Grille, selbst fahren zu lernen. Spielte ein Paar Stunden Pharao, und verträumte ein paar mit guten Menschen. Und nun sitze ich, Dir gute Nacht zu sagen. Mir war's in alle dem, wie einer Ratte, die Gift gefressen hat; sie läuft in alle Löcher, schlürft alle Feuchtigkeit, verschlingt alles Eßbare, das ihr in den Weg kommt, und ihr Inneres glüht von unauslöschlich verderblichem Feuer.« Die ehrsamen Reichsstädter entsetzten sich ob solcher unerhörten Ungebundenheit. Goethe selbst berichtet, daß man ihn den Bären, den Huronen, den Westindier zu nennen liebte; Merck (Briefe. Dritte Sammlung S. 132) meldet an Nicolai, ein ganzes Buch lasse sich füllen von all dem Thörichten und Bösen, was die Leute in Frankfurt und drei Meilen in der Umgegend sich von Goethe erzählten. Aber dieser leichtlebige, fesselloſe, verwegen übermüthige Jüngling ist derselbe Goethe, dessen Ideale täglich an Schönheit und Größe wachsen, der sich der überlegenen Reife und Verständigkeit Merck's willig unterordnet und ihn um so eifriger aufsucht, je schonungsloser ihn dieser in die Schule nimmt, ist derselbe Goethe, der sich mit Jacobi in wärmster Hingebung und Begeisterung in die läuternde und befreiende Welt Spinoza's einlebt, ist derselbe unverdorbene, schlicht kindliche, grundgutmüthige Goethe, dessen Erscheinen den Kindern Merck's immer das höchste Ergötzen war, wie es vormals in Wetzlar das Ergötzen der kleinen Geschwister Lotten's gewesen. Durch die Briefe Goethe's an Kestner und Lotte, an die Gräfin Stolberg, an Lavater und Jacobi kennen wir jetzt das damalige Sein und Wesen Goethe's bis in seine geheimsten Regungen. Und mit jedem neu auftauchenden Zuge werden wir immer auf's neue entzückt und ergriffen von

dieſem knospenden, treibenden, ringenden Frühlingsleben, von dieſer ſicheren Gemüthsinnigkeit, von dieſer ſelbſt im leidenſchaftlichſten Strudel unwandelbar gleichen Seelenreinheit.

»Wer dieſen Burſchen im Schlafrock und Nachtwamms ſeiner Bonhommie ſieht«, ſchreibt Merck in jenem Briefe an Nicolai, »muß gewiß Gefallen an ihm finden.« Und es iſt ein prächtiges Wort, wenn Betty Jacobi (vgl. Briefwechſel zwiſchen Goethe und F. H. Jacobi. S. 10) ihn ſcherzend den böſen Menſchen mit dem guten Herzen nennt.

An Lavater tadelte Goethe (Bd. 27, S. 477) ſchon jetzt, daß ihm ſein ſchweifender Geiſt die innere Sammlung und Vertiefung entzogen und ſo der ſchönſten Freude, des Wohnens in ſich ſelbſt, beraubt habe; man ſpreche ihm von Räthſeln und Myſterien, wenn man aus dem in ſich und durch ſich ſelbſt lebenden und wirkenden Herzen rede. Goethe's Genius hatte dieſes hehre Glück des feſten Wohnens in ſich ſelbſt, des in ſich und durch ſich ſelbſt lebenden und wirkenden Herzens, in unausſprechlichſter Fülle und Tiefe.

Dieſer feſte ſittliche Halt vornehmlich iſt es, der den erſten Jugendſchöpfungen Goethe's ſogleich die Weihe unvergänglicher Größe ſichert. In ihren Stoffen und Motiven ſind dieſe Jugenddichtungen Goethe's durchaus ächte Kinder der Sturm- und Drangperiode. Und zwar um ſo mehr, je mehr jener innige und unverbrüchliche Zuſammenhang zwiſchen Leben und Dichten, welcher der Grundzug ſeiner Natur iſt, ihm ſchon jetzt mit klarſter Bewußtheit tiefſte Lebensnothwendigkeit und höchſtes Kunſtgeſetz war. »Was doch alles Schreibens Anfang und Ende iſt«, ſchreibt Goethe am 21. Auguſt 1774 an Jacobi, »das iſt die Reproduction der Welt um mich durch die innere Welt, die Alles packt, verbindet, umſchafft, knetet und in eigener Form und Manier wiederhinſtellt; ein Geheimniß, das ich freilich nicht offenbaren will den Gaffern und Schwätzern.« All das ſchran-

kenlos Emporſtrebende, Grollende, Wühlende, was dieſe gährende Zeitſtimmung gegen die Enge und Starrheit der herrſchenden Meinungen und Zuſtände auf dem Herzen hatte, ſtrebt, grollt, wühlt, ſchafft und arbeitet auch in Goethe. Aber wo alle die Anderen nur an der Oberfläche haften, nur lallen und ſtammeln oder ſich lügneriſch aufſchminken und ſich in ſinnloſen Schwulſt verlieren, da erfaßt der durchdringende Tiefſinn und die ſittliche Sicherheit und Klarheit Goethe's ſogleich den innerſten Kern, ſpricht das letzte entſcheidende Wort aus, und ſchafft geſtaltungskräftig rein und allgemein menſchliche und darum ewig giltige Typen und Ideale.

Im Werther, im Prometheus und vor Allem im Fauſt vertieft ſich die Grundſtimmung der Sturm- und Drangperiode, der himmelſtürmende Titanismus und die überſchwengliche Gefühlsinnerlichkeit, zur erſchütternden Tragik des unlösbaren Widerſpruchs zwiſchen dem angeborenen Unendlichkeitsſtreben und der angeborenen Endlichkeit und Begrenzung. Es iſt ein Ringen und Kämpfen um die letzten und höchſten Ziele des Daſeins.

All die Dichtungen der anderen Stürmer und Dränger ſind zerſtoben wie Spreu; Goethe's Jugenddichtungen dagegen ſind die weſentlichſten Grundlagen unſeres tiefſten Bildungslebens. Unſer ganzes Denken und Empfinden wäre ein anderes, wären Werther und Fauſt nicht.

Und ganz beſonders beachtenswerth iſt auch die dichteriſche Form dieſer Goethe'ſchen Jugenddichtungen.

Es iſt hergebracht, dieſe erſte Epoche Goethe's die Epoche des genialen Naturalismus zu nennen. Von dieſer ſchwankenden Bezeichnung, die nur Sinn im Gegenſatz gegen die ſpäteren Goethe'ſchen Dichtungen des ideal hohen Stils hat, ſollte man endlich abkommen. Angeſichts einer künſtleriſch ſo geſchloſſenen Kompoſition, wie Goethe's Werther iſt, will man von Naturalismus ſprechen?

Das Eigenthümliche und Bedeutende iſt vielmehr das Finden und Suchen eines volksthümlich deutſchen Stils, wie er ſeit dem Sturz des Gottſchedianismus von Allen erſtrebt, in dieſer Friſche und naiven Herzlichkeit aber noch von Keinem erreicht war.

Goethe erfüllte und vollendete, was Leſſing und Herder ſo ſiegreich vorbereitet und angebahnt hatten.

Am deutſchen Volkslied war Goethe großgeworden; und in Goethe's Liedern und Balladen findet das Volkslied ſeine fröhliche Auferſtehung und ſeine künſtleriſche Läuterung. Shakeſpeare, der ſtammverwandte engliſche Dichter, iſt das leuchtende Vorbild, welchem Götz von Berlichingen rückhaltslos nachſtrebte und dieſe Nachahmung iſt von ſo unbezwinglicher Gewalt ächteſter Urſprünglichkeit und Volksthümlichkeit, daß es beſonders dieſe unbedingte Deutſchheit war, durch welche das gewaltige Werk blitzartig in alle Gemüther ſchlug. Und überaus bedeutſam iſt es, daß Goethe zu dieſer Zeit auch auf Hanns Sachs zurückgreift. Goethe erklärt im achtzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung dieſe Vorliebe für Hanns Sachs aus der leichten Handhabung ſeines Reimes und Versbaues; der tiefere Grund iſt, daß in Hanns Sachs ihn der bürgerlich ſchlichte und derbe Naturton anzog, der in ſo quellender Friſche und Naivetät ſogar in Shakeſpeare nicht mehr zu finden war. Es nimmt nicht Wunder, wenn Goethe die Weiſe des alten Nürnberger Meiſters für ſeine ſatiriſchen Poſſen und Puppenſpiele verwendet, denn dieſe Art der Humoriſtik, ſo geiſtvoll und überſprudelnd ſie iſt, war doch weſentlich Hanns Sachs ſelbſt entlehnt. Aber ein ewig ſtaunenswerthes Wunder höchſter Genialität iſt es, daß Goethe dieſe ſchlichte und ſchmuckloſe Kunſtform, welche viele der überraſchten Zeitgenoſſen Goethe's als Bänkelſängerton ſchmähten, ſogar für die erhabenſte aller Dichtungen, für die Fauſttragödie feſthielt und ſie hier zu einer Schönheit und ſtilvollen Idealität

zu klären wußte, daß wir uns jetzt die Fauſtdichtung in einer anderen Form gar nicht mehr denken können.

Was die Epoche beſitzt, verkünden hundert Talente,
Aber der Genius bringt ahnend hervor, was ihr fehlt.

Götz von Berlichingen.

Stöber hat in ſeiner trefflichen Schrift über den Aktuar Salzmann (1855, S. 51) einen Brief Goethe's mitgetheilt, in welchem dieſer von Straßburg aus an einen Lieutenant Demars in Neu-Breiſach ein Drama überſendet, das er ausdrücklich als ſeine eigene Arbeit bezeichnet und von dem er meint, daß es ſein Glück unter Soldaten machen müſſe, wenn auch vielleicht nicht unter Franzoſen. Stöber ſpricht dabei die naheliegende Vermuthung aus, daß dieſes Drama nichts anderes als Götz ſei. Allein dieſer Annahme ſcheint nicht nur der Bericht entgegenzuſtehen, welchen Goethe im dreizehnten Buch von Wahrheit und Dichtung von der Entſtehungsgeſchichte des Götz gegeben hat, ſondern auch der höchſt unwahrſcheinliche Umſtand, daß, wie aus einem Brief Goethe's an Salzmann vom 28. November 1771 (ebend. S. 49) unzweideutig hervorgeht, dieſe Straßburger Niederſchrift ohne Wiſſen Salzmann's, des vertrauteſten väterlichen Freundes und Rathgebers, geſchehen ſein müßte. Sollte nicht vielmehr an die beabſichtigte Cäſar-Tragödie zu denken ſein? Auch hier ein ſoldatiſcher Stoff, und eine ſo durchaus ſhakeſpeariſirende Haltung, daß die Befürchtung, vor franzöſiſchen Augen nicht Gnade zu finden, völlig am Ort war. Aber iſt jemals dieſer Plan über die erſten Vorſtudien hinausgekommen? Hier iſt eine noch ungelöſte Frage.

Thatſache iſt, daß dem jungen Dichter ſogleich nach ſeiner Rückkehr aus Straßburg ins Vaterhaus die Bearbeitung des Götz erſte Sorge war, und daß, ſelbſt wenn bereits eine erſte Niederſchrift

vorhanden geweſen ſein ſollte, dieſe neue Bearbeitung ſie nur ſehr wenig benützte. Der Brief Goethe's an Salzmann vom 28. November 1771 führt uns mitten in den friſcheſten Schöpfungsdrang. »Sie kennen mich ſo gut«, ſchreibt Goethe, »und doch wette ich, Sie rathen nicht, warum ich nicht ſchreibe. Es iſt eine Leidenſchaft, eine ganz unerwartete Leidenſchaft. Sie wiſſen, wie mich dergleichen in ein Cirkelchen werfen kann, daß ich Sonne, Mond und die lieben Sterne darüber vergeſſe. Mein ganzer Genius liegt auf einem Unternehmen; ich dramatiſire die Geſchichte eines der edelſten Deutſchen. Wenn's fertig iſt, ſollen Sie's haben, und ich hoff', Sie nicht wenig zu vergnügen.«

Es bezieht ſich unzweifelhaft auf dieſe Bearbeitung, wenn Goethe in Wahrheit und Dichtung erzählt, daß unter dem ſpornenden Antrieb ſeiner Schweſter das Werk in der unglaublich kurzen Friſt von etwa ſechs Wochen vollendet worden. Ein Brief Goethe's an Salzmann (S. 51) vom 3. Februar 1772 dankt demſelben bereits für die Zurückſendung der Handſchrift und für den geſpendeten Beifall.

Um dieſelbe Zeit ſendete Goethe die Handſchrift an Herder. In dem begleitenden Schreiben (Aus Herder's Nachlaß. Bd. 1. S. 34) ſagt er mit rührender Beſcheidenheit, daß er zwar mit rechter Zuverſicht und mit der beſten Kraft ſeiner Seele an dieſem Werk gearbeitet habe, daß er es aber nur als Skizze betrachte; des kundigen Freundes Urtheil werde ihm nicht nur jetzt, ſondern auch für all ſein ferneres Schaffen eine zielzeigende Meilenſäule ſein; bevor er ſeine Stimme gehört, mache er keine Aenderung, denn er wiſſe doch, daß alsdann radicale Wiedergeburt geſchehen müſſe, wenn ſeine Dichtung zum Leben eingehen ſolle. Goethe erzählt in ſeiner Lebensbeſchreibung, die Aufnahme von Seiten Herder's ſei unfreundlich und hart geweſen. Dies iſt ein Gedächtnißfehler. Im Gegentheil. In den Briefen an ſeine Braut ſpricht Her-

der (Nachlaß Bd. 3, S. 205, 302) mehrfach mit wärmſter Theilnahme vom Götz als einer wirklich ſchönen Dichtung von ungemein viel deutſcher Stärke, Tiefe und Wahrheit; nur rügt er, daß Manches mehr nur gedacht als vollkräftig geleiſtet ſei. Und in ähnlichem Sinn hat er offenbar auch an Goethe ſelbſt geſchrieben; freilich erſt nach der langen, für einen jungen Dichter ſehr empfindlichen Säumniß von faſt einem halben Jahr. Die Antwort Goethe's aus Wetzlar vom Anfang Juli 1772 (Nachlaß. Bd. 1, S. 42) nennt Herder's Brief, der leider verloren iſt, ein Troſtſchreiben; dereinſt werde das Stück eingeſchmolzen, von Schlacken gereinigt, mit neuem edlerem Stoff verſetzt und umgegoſſen wieder vor ihm erſcheinen, und alles blos Gedachte werde ſich dann hoffentlich in Größe und Schönheit entfalten. Ja, wenige Monate darauf erſchien Herder's Abhandlung über Shakeſpeare, die den jungen Dichter öffentlich anſprach, von dem ſüßen und ſeiner würdigen Traum, um Shakeſpeare's Kranz zu ringen, nicht vorzeitig abzulaſſen.

Offenbar war es auf Anregung Herder's, daß Goethe ſeitdem einem veränderten Plan nachging. Er ſcheint in Wetzlar viel von demſelben geſprochen zu haben. In jener heiteren Tiſchgeſellſchaft zu Wetzlar, welche ihr Beiſammenſein durch die parodiſtiſchen Mummereien eines Ritterordens würzte, führte Goethe den Namen »Götz von Berlichingen, der Redliche.« Und in dem wunderlichen Drama »Maſuren«, in welchem Goué, die Seele dieſes ſcherzhaften Treibens, ſeine Erinnerungen aus Wetzlar niedergelegt hat, wird Götz von dem Ritter Fayel gefragt: »Wie weit ſeid Ihr mit dem Denkmal, das Ihr Eurem Ahnherrn ſtiften wollt?« Götz antwortet: »Man rückt ſo allgemach fort. Denk', es ſoll ein Stück werden, das Meiſtern und Geſellen aufs Haupt ſchlägt«. Aber erſt in Frankfurt, wohin Goethe aus Wetzlar zurückkehrte, wurde die Umformung ernſtlich in Angriff genommen. Sie war, wie aus einem Brief Goethe's an

Keſtner (S. 137) erhellt, im Februar 1773 beendet. Die Herausgabe erfolgte noch im Lauf des Sommers.

Wir ſind jetzt in den Stand geſetzt, die erſte und zweite Bearbeitung zu vergleichen, da auf Goethe's Anordnung auch die erſte Bearbeitung nach ſeinem Tod veröffentlicht wurde. Die künſtleriſche Ueberlegenheit der zweiten Bearbeitung iſt unbeſtreitbar. Alle üppigen Auswüchſe, welche der einheitlichen Wirkung Eintrag thaten und namentlich in den letzten Akten die Theilnahme allzuſehr auf Adelheid und Weislingen lenkten, ſind beſchnitten und ausgemerzt. Das lüſtern Anſtößige, was in dem breit ausgeführten Liebesverhältniß zwiſchen Adelheid und Sickingen und zwiſchen Adelheid und Weislingen's Diener Franz lag, iſt gemildert. Die Motivirung der einzelnen Handlungen und Ereigniſſe iſt ſtrenger und eingehender. Manche derbe Roheit der Sprache iſt beſeitigt. Gleichwohl darf man von jener erſten Bearbeitung nicht gring denken. In ihr vornehmlich fühlt man, was Goethe meinte, wenn er ſagt, daß er und ſeine Geſellen ſhakeſpearefeſt geweſen. Jene nächtliche Zigeunerſcene, auf welche, wie Goethe in Wahrheit und Dichtung erzählt, er ſich ſo viel zugutgethan, und die furchtbare Scene zwiſchen dem Bauernanführer Metzler und der Gemahlin des gefangenen Ritter Otto von Helfenſtein ſind von ſo packender Kraft und Lebendigkeit, daß man gar nicht genug die Selbſtverleugnung des Dichters bewundern kann, welcher bereits in ſo jungen Jahren es über ſich gewann, auch das Ergreifendſte, ſobald es ſeine künſtleriſche Ueberzeugung verlangte, als tadelhaften Ueberfluß unnachſichtlich über Bord zu werfen.

Der erſte Anſtoß und die Grundſtimmung des Götz iſt auf die Abhandlung Juſtus Möſer's »Von dem Fauſtrecht« zurückzuführen, welche 1770 in den Osnabrücker Intelligenzblättern erſchien; in den »Patriotiſchen Phantaſien« hat ſie die Aufſchrift »Der hohe Stil der Kunſt unter den Deutſchen«. Wir wiſſen

ja durch Goethe selbst (Bd. 22, S. 181), daß ihm die Flugblätter Möser's schon in Straßburg durch Herder bekannt wurden; und wenn Goethe (Bd. 27, S. 480) am 28. December 1774 an Möser's Tochter schreibt, daß erst jetzt ihm in den Frankfurter Gegenden die Patriotischen Phantasien erschienen seien, so ist klar, daß sich dieser Ausdruck nur auf die eben veröffentlichte Gesammtausgabe bezieht.

In dieser Abhandlung hatte Möser die Zeiten des Faustrechts als die herrlichsten Zeiten deutscher Ehrlichkeit, Männlichkeit und Ritterlichkeit gepriesen. Und ganz in demselben Sinn sah der junge Dichter, in dessen Brust die Ideale Rousseau's von der Nothwendigkeit der Rückkehr zu Natur und Ursprünglichkeit glühten, im Zeitalter Maximilian's nicht den heftigen Zusammenstoß des scheidenden Mittelalters und der mächtig sich emporringenden neuen Geschichte, sondern nur das Absterben poesievoller Lebensfrische und Freiheit, das Verblühen der alten Kaiser- und Reichsherrlichkeit, das Versinken des tapferen und stolz unabhängigen Ritterthums in die feige Knechtschaft liebedienerischen Hofadels, das Hereinbrechen schaaler Niedrigkeit. Die erste Bearbeitung hatte die Worte aus Haller's Usong zum Wahlspruch: »Das Unglück ist geschehn, das Herz des Volks ist in den Koth getreten und keiner edlen Begierde mehr fähig.«

Mitten in trüber verfallender Zeit steht Götz, ein letzter edler Ritter; ganz auf sich selbst ruhend, nur den Eingebungen seiner biederen treuen und freien Seele folgend, mit starkem Arm und unbezwinglichem Geist sich allen Listen und Schurkereien unerschrocken entgegenstellend. »Ein deutsches Ritterherz empfand mit Pein, In diesem Wust den Trieb, gerecht zu sein.« Und der Dichter hat dafür gesorgt, daß sich dieses Bild edler Ritterlichkeit und gesunder Manneskraft zu dem bedeutsamen Gegensatz der Gesundheit einfachen Naturlebens und der sittlichen Fäulniß verzwickter Bildung erweitere. Hier Götz, Selbitz, Sickingen, von den Fürsten gehaßt, aber die Retter und Helfer aller

Bedrängten; dort der Biſchof von Bamberg, der Abt, Weislingen, den neuen Zuſtänden zugethan, und überall nur die Träger der nichtswürdigſten Selbſtſucht. Hier Eliſabeth, die ſchlichte treue deutſche Hausfrau, hier Marie, die fromme ſittſame deutſche Jungfrau; dort Adelheid, die höfiſche Weltdame, von der Koketterie zur Intrigue, von der Intrigue zum Verbrechen ſtürzend. Hier der ritterliche Reiterknabe Georg und der brave tapfere Lerſe; dort der ſinnliche treuloſe Franz, der ebenſo ein Spiegel Weislingen's iſt wie Georg und Lerſe ein Spiegel Berlichingen's. Dem Ritter Götz klagt der Kloſterbruder Martin, daß das Beſchwerlichſte auf der Welt ſei, nicht Menſch ſein zu dürfen; am Hofe des Biſchof von Bamberg ſchaltet der gelehrte Juriſt Olearius, der dem naturwüchſigen Recht volksthümlicher Sitte und Ueberlieferung das fremde römiſche Recht aufzwängt.

»Freiheit, Freiheit!« ruft Götz ſterbend. »Wehe der Nachkommenſchaft, die Dich verkennt!« antwortet Lerſe. Das ganze Gedicht iſt ein Aufſchrei der unterdrückten Natur gegen die herrſchende Unnatur, eine dringende Mahnung zur Rückkehr aus dem Verlebten und Verkünſtelten zu einfach kernhafter Kraft und Tüchtigkeit. Das heiße Sehnen der Zeit nach Natur und Urſprünglichkeit hatte hier den ergreifenden dichteriſchen Ausdruck gefunden. Dazu die packende Gewalt des vaterländiſchen Stoffes und die ächt deutſche Geſinnung. Bereits die allererſte Beſprechung welche erſchien, die Beſprechung in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen (1773. S. 553), hob als das Bezeichnendſte hervor, bisher habe man die deutſchen Sitten immer nur in den Hermannswäldern geſucht, hier aber ſeien wir auf ächt deutſchem Grund und Boden. Und eine Fülle und Lebendigkeit der dichteriſchen Geſtaltung, ein Glanz und eine Wahrheit der Charaktere, eine Friſche und Treue des Localtons, eine Wärme und Herzlichkeit und individualiſirende Kraft der Sprache, und jener unausſprechliche Hauch ächter Poeſie, wie ſolche Herrlichkeit ſeit langen

Jahrhunderten, seit der goldenen Zeit Shakespeare's, nicht mehr gesehen worden!

Man fühlte überall, daß ein neuer Tag der deutschen Dichtung gekommen sei.

Als Bürger zum ersten Mal das gewaltige Werk des ihm noch unbekannten Dichters las, schrieb er an Boie (Briefe von und an G. A. Bürger. Von A. Strodtmann, Bd. 1. S. 129): »Edel und frei wie sein Held tritt der Verfasser den elenden Regelcodex unter die Füße und stellt uns ein ganzes Evenement mit Liebe und Odem bis in seine kleinsten Adern beseelt vor Augen! Glück zu, dem edlen freien Manne, der der Natur gehorsamer als der tyrannischen Kunst war! O Boie, wissen Sie nicht, wer es ist? Sagen Sie mir's, daß ihm meine Ehrfurcht einen Altar baue.«

Und doch leidet dieses Drama an schweren Gebrechen. Nur ein Dichter, der den Stoff zum klassischen Dichter in sich trug, konnte Götz schaffen; aber Götz selbst ist nichts weniger als ein klassisches Kunstwerk.

Wir wissen jetzt Alle, daß die Auffassung ungeschichtlich, die Komposition durchaus undramatisch ist. Weil der Dichter in dem Verfall des mittelalterlichen Feudalwesens nicht den Sieg einer neuen wohlberechtigten Ordnung, sondern nur den Verfall frischer und gesunder Naturkraft erblickt, fehlt der Quellpunkt alles dramatischen Lebens, die treibende Seele einheitlicher und in sich folgerichtiger Handlung, der Kampf naturnothwendiger Gegensätze, in dessen Durchführung und Ausgang sich die siegende Kraft der sittlichen Vernunft bethätigt. Der Schluß ist traurig, nicht tragisch, ist peinigend, nicht erhebend und versöhnend. Der Untergang des Helden erscheint als der Untergang alles Reinen und Guten; es wird, heißt es, eine Zeit kommen, in welcher die Nichtswürdigen mit List regieren und die Edlen in ihre Netze fallen werden. Der Dichter hat diesen Fehler gefühlt. Um ihn zu mildern und zu verstecken, ist der Schluß so zart und elegisch. Aber dies ist eine Zartheit und elegische Weichheit, in welcher man den alten streitbaren Recken von frü-

her kaum wieder erkennt. Und ſtatt der Einheit der Handlung nur Einheit der Perſon, nur lauter einzelne zufällige, in ſich zuſammenhangsloſe Erlebniſſe und Begebenheiten. Götz iſt kein Drama, ſondern nur eine dramatiſirte Biographie. Götz hat daher auch niemals die Probe dramatiſcher Aufführung glücklich beſtanden, ſo oft und ſo verſchiedenartig in den verſchiedenſten Perioden ſeines Lebens der Dichter ſelbſt dieſe Probe gemacht hat.

Je gewaltiger die Herrlichkeit dieſer Dichtung in den Gemüthern zündete, um ſo verhängnißvoller wirkten die Mängel. Jene verderbliche Irrlehre, welche ſich die geſammte junge Dichterſchule der Sturm- und Drangperiode aus dem verlockenden Vorbild der engliſchen Hiſtorien Shakeſpeare's gezogen, daß, wie die Einheit des Orts und der Zeit, ſo auch die Einheit der Handlung nur eine ganz willkürliche und darum verwerfliche Beſchränkung des Genius ſei, wäre ſicher nicht ſo allgemein und ſo nachhaltig zur Geltung gekommen, hätte ihr nicht Goethe mit ſeinem Götz ſo wirkſamen Nachdruck gegeben. Leſſing war völlig im Recht, wenn er dieſe tumultuariſche Ueberſtürzung nur als anmaßliche Unreife, nur als ſchnöden und gefährlichen Abfall von den unvergänglichſten Errungenſchaften ſeiner großen dramatiſchen und dramaturgiſchen Befreiungskämpfe betrachtete. Treibt doch ſelbſt heut der dilettantiſche Wahn, als ſei das hiſtoriſche Drama dem unumſtößlichſten dramatiſchen Grundgeſetz, der Forderung feſt in ſich geſchloſſener Einheit der Handlung enthoben, noch immer ſein klägliches Weſen!

Clavigo.

Es war ein ſehr überraſchender Abſtand, als unmittelbar auf Götz, im Frühjahr 1774, Clavigo folgte. Dort Alles ſo neu, ſo wild und tumultuariſch; hier Alles in den beſcheidenen Grenzen des bürgerlichen Trauerſpiels, für welche Leſſing ſo eben in Emilia Galotti ein glänzendes Vorbild gegeben. Nicht blos die Gegner jubelten, Goethe ſei noch lange nicht der Wundermann, für den man ihn fälſch-

lich gehalten, sondern selbst Goethe's treuer und fürsorglicher Freund Merck hatte für Clavigo nur Härte, höchstens Entschuldigung.

Gleichwohl steht künstlerisch Clavigo weit höher als Götz. Ja Clavigo ist in der Geschichte des deutschen Dramas epochemachend.

Der Stoff ist den Denkwürdigkeiten von Beaumarchais entlehnt; aber das Grundmotiv, in welchem die entscheidende Bedeutung dieser Tragödie liegt, ist einzig und allein Goethe angehörig. Beaumarchais erzählt in dem Tagebuch seiner spanischen Reise die Geschichte Clavigo's lediglich in der Absicht, um sich gegen die gehässige Anklage zu vertheidigen, als sei sein gewaltsamer Ueberfall nur die Erzwingung eines Heirathsversprechens oder gar nur eine gemeine Gelderpressung gewesen. Nicht auf die Herzensgeschichte zwischen Clavigo und Marie, sondern auf den Ehrenhandel zwischen Clavigo und Beaumarchais, auf Clavigo's feige Zweizüngigkeit und hinterhaltige Ränkesucht, und auf die Genugthuung, welche Beaumarchais endlich von der spanischen Regierung erhält, wird das Gewicht gelegt. Clavigo erscheint als verächtlicher Schurke; über das Mädchen und dessen letztes Schicksal bleiben wir ohne Kunde; der Hauptheld ist Beaumarchais, der aus all den Schlingen, mit welchen man ihn umstrickt, siegreich hervorgeht. Goethe dagegen, mit dem nagenden Wurm im Herzen, den seine schuldvolle Untreue gegen Friderike von Sesenheim in ihm zurückgelassen, erhob Clavigo zum Helden und stellte in diesem den tiefen Kampf dar, welcher im lebendigen Angedenken an die unglückliche Jugendgeliebte noch immer stürmisch in ihm auf- und abwogte.

»Mein Held«, schreibt Goethe (Bd. 27, S. 475) am 1. Juni 1774 an Schönborn, einen Literaturfreund aus den Klopstock'schen Kreisen, der damals als dänischer Consulatssekretär in Algier lebte, »ist ein unbestimmter, halb großer halb kleiner Mensch, der Pendant zum Weißlingen im Götz, vielmehr Weislingen selbst in der ganzen Rundheit einer Hauptperson; auch finden sich hier Scenen, die ich im Götz, um das Hauptinteresse nicht zu schwächen, nur andeuten konnte.«

Clavigo durchkämpft den ſchweren Kampf zwiſchen der Forderung der Selbſterhaltung und unverkümmerten Entwicklung, und zwiſchen der Pflicht der angelobten Treue, deren Verletzung der armen Verlaſſenen das Herz bricht. Mit großer Kunſt hat der Dichter dieſe innere Zwieſpältigkeit des Helden an zwei ſelbſtändige geſonderte Perſönlichkeiten vertheilt; nur ſo konnte ſich der lyriſche Monolog zum dramatiſchen Dialog, das ſchwankende Hin und Her der Gründe und Gegengründe zu greifbarem plaſtiſchem Leben geſtalten. Clavigo ſpricht die Sprache des Herzens, ſein Freund Carlos die Sprache des weltklugen Verſtandes. Carlos, zu welchem offenbar Merck die hervorſtechendſten Züge geliehen, iſt einer der meiſterhafteſten Charaktere, die Goethe geſchaffen. Wohl erinnert er an Marinelli; aber der Unterſchied iſt, daß er nicht ein feiler Intriguant iſt wie dieſer, ſondern berechtigte Zwecke verfolgt, wenn auch herzlos und gewiſſenlos in der Wahl der Mittel. Clavigo verläßt die Geliebte. Marie ſiecht dahin in Liebesgram. Beaumarchais, ihr Bruder, übernimmt die Rache des verletzten Familiengeiſtes. Neues Schwanken Clavigo's, deſſen Herz aufs tiefſte ergriffen wird, da er die ſchrecklichen Folgen ſeiner Unthat gewahrt. Erneutes Aufſtacheln von Seiten des Freundes Carlos, der den Freund vor der Wiederaufnahme des alten Verhältniſſes zu behüten ſucht, in welchem er von ſeinem Standpunkt aus nur einen »dummen Streich« erblickt. Rückkehr Clavigo's zu Marie. In der Seele Clavigo's nur vertieftes Gefühl der Entfremdung und auf Grund dieſes Gefühls erneuerter Abfall. Die Folgen der Schuld treten verderblich zu Tage. Um Beaumarchais unſchädlich zu machen, muß Clavigo abſcheulichen Verrath ſpinnen; Marie ſtirbt an gebrochenem Herzen. Zweikampf zwiſchen Clavigo und Beaumarchais. Tod Clavigo's.

Wenn man geſagt hat, daß ein Zurückgehen auf Leſſing ein Fortſchreiten ſei, ſo gilt dies von Goethe's Clavigo im wörtlich-

ſten Sinn. An die Stelle der völlig undramatiſchen Kompoſitionsweiſe des Götz, der, weil er nur die Einheit der Perſon, nicht die für jedes Drama unerläßliche Einheit der Handlung hat, nicht ſowohl ein Drama als vielmehr nur eine dramatiſirte Biographie iſt, ſetzt die Clavigotragödie wieder die ächt dramatiſche Einheit der Handlung, den feſt und ſtraff gegeneinandergeſpannten dramatiſchen Kampf und Gegenſatz. Zugleich aber iſt die Clavigotragödie ein ſehr bedeutſames und tief eingreifendes Hinausgehen über die Schranken der Leſſing'ſchen Tragik. Unter allen deutſchen Dramen wird in der Clavigotragödie zuerſt wieder das eigenſte Lebensgeheimniß Shakeſpeare'ſcher Tragik, der Begriff der tragiſchen Schuld und deren nothwendige Ableitung aus dem Charakter des Helden, wiederentdeckt und künſtleriſch verwirklicht. Emilia Galotti iſt Intriguentragödie, Clavigo iſt in ächt Shakeſpeare'ſcher Art Charaktertragödie. In Emilia Galotti wird die Verwicklung rein äußerlich und zufällig durch das Anſtiften oder wenigſtens durch die dienſtfertige Mithilfe eines böswilligen Intriguanten herbeigeführt; die Kataſtrophe iſt daher peinigend, die Tugend unterliegt und das Laſter triumphirt oder geht doch ſehr leichten Kaufes aus. In Clavigo entſpringt die Verwicklung aus der tragiſchen Schuld des Helden ſelbſt; die Kataſtrophe iſt daher in ächt tragiſchem Sinn erhebend und reinigend, der Untergang des Helden iſt die Beſtätigung und die Sühne der geſtörten ſittlichen Weltordnung.

Und mit ſicherem Kunſtgefühl hatte der junge Dichter nicht blos erkannt, daß die moderne Tragödie ihrem innerſten Weſen nach Charaktertragödie ſein müſſe, ſondern auch, daß ſie um ſo tiefer und reiner ſei, je mehr die tragiſche Schuld des Helden in ſich ſelbſt Berechtigung habe und nur erſt dadurch zur Schuld werde, daß ſich ein an und für ſich Berechtigtes einſeitig auf Koſten und mit Verletzung anderer berechtigter ſittlicher Mächte und Forderungen geltend machen und durchſetzen

will. Das Aristotelische Gesetz, daß keine der dargestellten Hauptpersonen niedrig schlecht sein dürfe, hat lediglich den Grund, daß die Tragödie nicht ein Kampf der Tugend mit dem Laster, sondern der Kampf zweier berechtigter, ja möglichst gleichberechtigter Gegensätze ist. Goethe spricht dieses tiefe Kunstgefühl fast allzu bescheiden aus, wenn er in Wahrheit und Dichtung (Bd. 22, S. 264) sagt, der Bösewichter müde, die aus Rache, Haß oder kleinlichen Absichten sich einer edlen Natur entgegensetzen und sie zu Grunde richten, habe er in Carlos den reinen Weltverstand gegen Leidenschaft, Neigung und äußere Bedrängniß wirken lassen, um auch einmal auf diese Weise eine Tragödie zu motiviren. Der Mangel der Clavigotragödie ist nur, daß der Begriff der tragischen Schuld und des tragischen Gegensatzes in ihr zwar richtig erfaßt ist, daß aber das gewählte Grundmotiv diesen Begriff nicht völlig deckt. Jeder ächt tragische Fall ist von Hause aus unversöhnbar. Treffend schreibt Schiller einmal an Körner (Bd. 1, S. 237): »Wenn eine Tragödie nicht ganz unausbleiblich geschehen sein muß, sobald ihre Voraussetzungen Realität erhalten, so ist sie ein Unding.« So tief aber ist hier die Spannung der Gegensätze nicht, daß der tragische Ausgang unabwendbar gewesen wäre. Goethe hat seine Schuld gegen Friderike von Sesenheim überlebt; der Spanier Clavigo, das Urbild, kam zu hohen Ehren, und lächelte, als er hörte, wie oft er auf der deutschen Bühne ermordet werde. Die Herbeiführung der Katastrophe ist daher loser und äußerlicher als die ächte Kunst gestattet; sie entspringt aus der Schuld nicht mit unbedingter Nothwendigkeit. Es ist lediglich Zufall, daß Clavigo der Leiche Mariens begegnet; und ebenso ist es lediglich Zufall, daß, als es zum Zweikampf kommt zwischen Clavigo und Beaumarchais, Clavigo der Unterliegende ist. Es ist immer ein schlechtes Zeugniß für die tragische Tauglichkeit des Grundmotivs, wenn es dem Dichter Mühe macht, den Helden schließlich von der Bühne zu bringen.

In Wahrheit und Dichtung erzählt Goethe, der Schluß sei einer englischen Ballade entlehnt. Dies ist ein Irrthum. Goethe's Vorbild war zum Theil ein altes Volkslied, »das Lied vom Herren und der Magd« (Wunderhorn, Bd. 1, S. 50), das unter den auf Herder's Anregung von Goethe im Elsaß gesammelten Volksliedern sich findet (vgl. aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 157), zum Theil die Scene zwischen Hamlet und Laertes am Grabe Ophelia's.

Werther.

Merck schreibt in einem Briefe vom 14. Februar 1774 an seine Gattin (Dritte Sammlung. 1847. S. 88.): Der große Erfolg, den Goethe mit seinem Götz gehabt, habe ihm ein wenig den Kopf bethört; er sondere sich von allen seinen Freunden ab und lebe nur in seinen Dichtungen. Merck setzt hinzu: »Es muß ihm Alles gelingen, was er unternimmt; und ich sehe voraus, daß ein Roman, der von ihm zu Ostern erscheint, ebenso gute Aufnahme finden wird wie sein Drama.«

Die Erwartung Merck's erfüllte sich glänzend. Der Roman, welcher hier gemeint ist, war Werther.

Viel tiefer als Götz und selbst als Clavigo ist Werther aus dem innersten Gemüthsleben Goethe's genommen. Noch in seinem hohen Alter, in den Gesprächen mit Eckermann, nennt Goethe diese Dichtung ein Geschöpf, das er gleich dem Pelican mit dem Blut seines eigenen Herzens gefüttert.

Bis in das Einzelnste ist jetzt bekannt, inwie weit die unglückliche Liebe Goethe's für Charlotte Buff, die verlobte Braut seines Freundes Kestner, und das tragische Schicksal des jungen Jerusalem, der eine gleiche Herzensirrung mit seinem Untergang büßte, als äußerer Anlaß und stoffliche Unterlage diente. Aber nur um so mehr müssen wir die unvergleichliche Kraft und Kunst des Dichters bewundern, mit welcher er diese Ereignisse

zum tief ergreifenden, ächt dichterischen, im höchsten Sinn monumentalen Ausdruck jener grübelnden wühlenden Stimmung zu machen wußte, die damals in dem gesammten jungen Geschlecht unheilvoll umging und an dessen innerstem Lebensmark zehrte.

Weltschmerz! Es ist ein so schmählich entheiligtes Wort; aber für die unruhig leidenschaftliche Wertherstimmung ist es die einzig richtige Bezeichnung. Unter den Einwirkungen Klopstock's und Gellert's war viel Empfindelei und Schönseligkeit emporgewuchert; Young und Ossian nährten den gegenstandslosen Trübsinn; Shakespeare's gewaltige Dichtung entrollte eine Welt voll That und Leidenschaft, die alle Gemüther entflammte. Was Wunder, daß ein solches Geschlecht dem poesievollen Idealismus Rousseau's, der dem verbildeten Menschenwerk den Spiegel der reinen und unverfälschten Natur vorhielt, von ganzer Seele gehörte und sich prüfungslos sogar an dessen Phantastereien berauschte? Draußen das schleppende geistlose bürgerliche Dasein; tief innen das ununterdrückbare Unendlichkeitsstreben des seine Rechte fühlenden Herzens, das, weil es nirgends Genüge findet, sich nun für diese schaale Welt zu gut dünkt und, statt ernst und stetig an deren allmälicher Fortbildung zu arbeiten, in unmuthigem Uebermuth eitel und eigenwillig sich in sich zurückzieht. »Daß das Leben nur ein Traum sei, ist Manchem schon so vorgekommen, und auch mit mir zieht dieses Gefühl immer herum. Wenn ich die Einschränkung ansehe, in welcher die thätigen und forschenden Kräfte des Menschen eingesperrt sind, wenn ich sehe, wie alle Wirksamkeit da hinausläuft, sich die Befriedigung von Bedürfnissen zu schaffen, die wieder keinen Zweck haben als unsere arme Existenz zu verlängern, und dann, daß alle Beruhigung über gewisse Punkte des Nachforschens nur eine träumende Resignation ist, da man sich die Wände, zwischen denen man gefangen sitzt, mit bunten Gestalten und lichten Aussichten bemalt, — das Alles macht mich stumm! Ich kehre in mich selbst zurück

und finde eine Welt! Wieder mehr nur in Ahnung und dunkler Begier als in Darstellung und lebendiger Kraft! Und da schwimmt Alles vor meinen Sinnen und ich lächle dann so träumend weiter!«

Goethe selbst hat dieses Grundmotiv seiner Dichtung scharf und bestimmt ausgesprochen. Wenige Monate nach Vollendung derselben, am 1. Juni 1774, schreibt er (Bd. 27, S. 474) an Schönborn in Algier, er habe in den Leiden des jungen Werther einen jungen Menschen dargestellt, »der mit einer tiefen reinen Empfindung und wahrer Penetration begabt, sich in schwärmende Träume verliert, sich durch Speculation untergräbt, bis er zuletzt durch hinzutretende unglückliche Leidenschaften, besonders eine endlose Liebe zerrüttet, sich eine Kugel vor den Kopf schießt.«

Die Leidensgeschichte Werther's ist die Tragödie eines ungebändigten empfindsamen Herzens, das lieber der harten und kalten Welt verachtend den Rücken kehrt als daß es das Recht und die Unendlichkeit seines Gefühlslebens kleinmüthig verleugnen möchte.

Nie wieder hat Goethe etwas geschaffen, das eine so hinreißende Gluth mit einer so unbeirrbaren Sicherheit der künstlerischen Genialität verbindet. Wie der Dichter selbst aus jenem tiefen Herzenserlebniß, das der Erfindung des Romans zum Grunde liegt, zwar schmerzvoll, aber unversehrt hervorging, so ist auch hier in der Dichtung das Recht der sittlichen Vernunft durch den tragischen Untergang des Helden gewahrt und hervorgehoben; und doch glüht und zittert in jeder Zeile die fieberhafte Erregtheit des tiefsten Seelenschmerzes, die unwiderstehliche Allgewalt der Leidenschaft, der drängende Kampf überschwellenden Gefühls gegen die Dürre und Prosa der herrschenden Sitte.

Sogleich die ersten Briefe führen uns in Werther's innerstes Wesen. Eine wehmüthig bewegte Stimmung erfüllt ihn;

die Erinnerung an ein geliebtes, aber aufgegebenes Mädchen klingt leise in ihm nach. Ein um so köstlicherer Balsam ist ihm die paradiesische Gegend, in welche er sich einsam zurückgezogen, und die erquickende Frühlingspracht. Oft möchte er erliegen unter der unaussprechlichen Herrlichkeit dieser Erscheinungen; und am liebsten verkehrt er mit Kindern und mit Menschen aus dem niederen Volk, denn in diesen schaut und genießt er das rein und einfach Menschliche am hellsten und unmittelbarsten. Doch ist schon jetzt klar ersichtlich, daß an Werther's Jugendblüthe ein tödtlicher Wurm nagt. »Wie oft lull ich mein empörtes Blut zur Ruhe«, schreibt er an seinen Freund Wilhelm, »denn so ungleich, so unstät hast Du nichts gesehen als dieses Herz! Lieber! brauch ich Dir das zu sagen, der Du so oft die Last getragen hast, mich vom Kummer zur Ausschweifung und von süßer Melancholie zur verderblichen Leidenschaft übergehen zu sehen! Auch halte ich mein Herzchen wie ein krankes Kind, jeder Wille wird ihm gestattet. Sage das nicht weiter; es giebt Leute, die es mir verübeln würden.« Nur in der schweifenden Ungebundenheit, das Brausen und Stürmen des eigenwilligen und empfindungsseligen Herzens voll und ganz auszuleben, sieht er die lebenswerthe unveräußerliche Menschenbestimmung.

Und immer tiefer bohrt sich Werther in das verzehrende Grübeln über die Gebrochenheit und Bedingtheit des Lebens. Was Arbeit, was selbst Hingebung an eine bestimmte einzelne Freude? »Es ist ein einförmiges Ding um das Menschengeschlecht. Die Meisten verarbeiten den größten Theil, um zu leben; und das Bißchen, das ihnen von Freiheit übrig bleibt, ängstigt sie so, daß sie alle Mittel aufsuchen, es los zu werden!« — — »Wenn ich mich manchmal vergesse und manchmal mit den Menschen die Freuden genieße, die den Menschen noch gewährt sind, an einem artig besetzten Tisch mit aller Offenherzigkeit und Treuherzigkeit sich herumzuspaßen, eine Spazierfahrt,

einen Tanz zur rechten Zeit anzuordnen, und dergleichen, das thut eine gute Wirkung auf mich, nur muß mir nicht einfallen, daß noch so viele andere Kräfte in mir ruhen, die alle ungenutzt vermodern und die ich sorgfältig verbergen muß. Ach, das engt das Herz so ein!« Was bleibt in dieser peinvollen Verdüsterung? »Ich sage Dir, mein Schatz, wenn meine Sinnen gar nicht mehr halten wollen, so lindert all den Tumult der Anblick eines Geschöpfs, das in glücklicher Gelassenheit den engen Kreis seines Daseins hingeht, von einem Tage zum andern sich durchhilft, die Blätter abfallen sieht und nichts dabei denkt als daß der Winter kommt.« Ja, schon drängt sich das verhängnißvolle Wort hervor, des Menschen höchstes Glück sei, daß er bei aller Einschränkung doch immer im Herzen das süße Gefühl der Freiheit behalte, diesen Kerker verlassen zu können, wann er wolle.

Von einem so übervollen empfindungswarmen Herzen sind die Stürme des Lebens unabwendbar. Und wie kann es ihnen gewachsen sein? Werther lernt Lotte kennen. Welch' köstliche Perle ächtester Poesie ist dieser Brief, in welchem Werther sein erstes Begegnen mit ihr schildert.

Wir blicken in ihr stilles idyllisches Hausweſen; die Sorge und Pflege für den Vater und die verwaisten jüngeren Geschwister hat sie früh über ihr Alter hinaus selbständig und erfahren gemacht. In ihrer reinen Begeisterung für den Vicar of Wakefield und für die gemüthvollen Oden Klopstock's zeigt sich ihre rege Empfänglichkeit für alles Gute und Schöne; in Tanz und Spiel ist sie das unbefangene Mädchen voll frischer Munterkeit. »So viel Einfalt bei so viel Verstand, so viel Güte bei so viel Festigkeit, und die Ruhe der Seele bei dem wahren Leben und dieser Thätigkeit!« Es ist das reizvolle Gegenbild, in welchem Werther anschaut und liebt, was ihm selbst mangelt. Werther ist durch diese aufkeimende Leidenschaft in seiner ganzen Stimmung verändert. Früher hatte er so gern in der Einsamkeit der

Natur geſchwelgt; jeder Baum, jede Hecke war ihm ein Strauß von Blüthen; man möchte zum Maikäfer werden, hatte er ausgerufen, um in dem Meer von Wohlgerüchen herumzuſchweben und alle ſeine Nahrung darin finden zu können. Jetzt iſt ihm dies Alles gleichgültig; jetzt können Sonne, Mond und Sterne geruhig ihre Wirthſchaft treiben, er weiß weder daß Tag noch daß Nacht iſt, die ganze Welt verliert ſich um ihn her. Und bis dahin war es ſein Höchſtes geweſen, im Gleiſe der Gewohnheit ſo herzufahren und ſich weder um Rechts noch um Links zu bekümmern, ſein ganzes Weſen wollte er an die Fülle der Unendlichkeit hingeben. Jetzt lechzt er nach entſchlüpftem Labſal und er gewahrt ſtaunend, daß ſich der unruhigſte Vagabund zuletzt wieder nach ſeinem Vaterland ſehnt und einzig in ſeiner Hütte, an der Bruſt ſeiner Gattin, im Kreiſe ſeiner Kinder, in den Geſchäften zu ihrer Erhaltung, die Wonne findet, die er in der weiten Welt vergebens ſuchte. Aber eine unerläßliche ſchwere Pflicht iſt ihm zugefallen. Die Geliebte iſt die Verlobte eines Anderen. Entweder muß er trotz aller Hinderniſſe ſeine Wünſche gewaltthätig durchzuſetzen ſtreben oder ſeine Liebe mit aller Kraft in ſich niederkämpfen. Weder zu dem einen noch zu dem andern Schritt hat ſeine brütende Leidenſchaftlichkeit den friſch aufſpringenden abſchüttelnden Muth. Der unausbleibliche harte Zuſammenſtoß bleibt nicht aus. Albert, der Bräutigam, kommt. Er iſt der beſte Menſch unter dem Himmel, ganz ohne Eiferſucht, auch ſeinerſeits dem neuen Freund bald aufs aufrichtigſte zugethan. Werther aber fühlt doch täglich mehr das Unhaltbare ſeiner Stellung und bekennt dieſes Gefühl in den leidenſchaftlichſten Ausdrücken. Werther wäre nicht Werther, hätte er die Thatkraft, den Verſuch zu machen, Albert aus dem Herzen der Geliebten zu drängen. Wie aber kann er von ſeiner Liebe laſſen? Nur Strohmänner, ſagt er, können meinen, er ſolle ſich reſigniren, weil es nun einmal nicht anders

ſein könne. Eine tiefe Tragik umſtrickt ihn. Immer häufiger werden in ihm die Gedanken an Selbſtmord, immer ausſchließlicher und ſelbſtquäleriſcher die Betrachtungen über die Nachtſeiten des Lebens. Selbſt ſein volles warmes Gefühl an der lebendigen Natur wird ihm jetzt nur eine Quelle des Elends; was iſt die Natur als der Abgrund des ewig offenen Grabes, ein ewig verſchlingendes, ewig wiederkäuendes Ungeheuer? In wilden und unwegſamen Fußwanderungen ſucht er das tobende Herz zu beſchwichtigen. Vergebens. Endlich ermannt er ſich. Er flieht.

In geregelter Thätigkeit ſucht er ſich zu vergeſſen. Er iſt bei einer Geſandtſchaft eingetreten. Der Anfang iſt leidlich. Das Beſte iſt, daß es genug zu thun giebt; und die vielerlei Menſchen, die allerlei neuen Geſtalten machen ihm ein buntes Schauſpiel vor ſeiner Seele. Aber für immer? Es umdrängt ihn die Geſchäftspedanterei, die Kleinlichkeit und Enge der Etikette, der Schwall der elendeſten und erbärmlichſten Leidenſchaften; zuletzt trifft ihn ſogar eine empörende Zurückſetzung von Seiten des ſinnloſeſten adlichen Kaſtengeiſtes.

Dieſe Hinweiſung auf die Unbill und Jämmerlichkeit der maßgebenden geſellſchaftlichen Zuſtände und Anſchauungen iſt nicht, wie Napoleon in ſeiner Unterhaltung mit Goethe rügte und wie Goethe unbegreiflicherweiſe zugeſtand, eine Durchſchneidung der Einheitlichkeit des Grundmotivs, ſondern eine ſehr weſentliche Verſtärkung und Vertiefung deſſelben. Der Groll Werther's gegen die Welt gewinnt dadurch nur um ſo mehr Berechtigung und größere Allgemeinheit. Der geniale Jüngling ſoll verkümmern in dieſen Philiſtereien und Unwürdigkeiten, gleich dem Pferde in der Fabel, das, ſeiner Freiheit ungeduldig, ſich Sattel und Zeug auflegen läßt und endlich zu Schanden geritten wird?

Aufs neue beginnt Werther die gefährliche Irrfahrt. »Ja wohl bin ich nur ein Wanderer, ein Waller auf der Erde, ſeid

Ihr denn mehr?« Er will in den Krieg; es iſt nur eine flüchtige Grille. Gleich dem Schmetterling, der immer wieder zu der tödtenden Lichtflamme, der er entflohen, blindlings zurückflattert, kehrt Werther wieder zurück in die Nähe der Geliebten. Er phantaſirt ſich in den Wahn, ſie ſei mit Albert nicht glücklich. Es wird in ihm immer düſterer und finſterer. An die Stelle Homer's tritt Oſſian. Was noch an thätiger Kraft in ihm iſt, verliſcht. »Wehe mir! ich fühle zu wahr, daß an mir allein alle Schuld liegt. Nicht Schuld! Genug, daß in mir die Quelle alles Elends verborgen iſt, wie vormals die Quelle aller Seligkeit. Bin ich nicht noch eben derſelbe, der ehemals in aller Fülle der Empfindung herumſchwebte, dem auf jedem Tritt ein Paradies folgte, der ein Herz hatte, die ganze Welt liebevoll zu umfaſſen? Und dies Herz iſt jetzt todt, aus ihm fließen keine Entzückungen mehr, meine Augen ſind trocken, und meine Sinne, die nicht mehr von erquickenden Thränen gelabt werden, ziehen ängſtlich meine Stirn zuſammen. Ich leide viel, denn ich habe verloren, was meines Lebens einzige Wonne war; die heilige belebende Kraft, mit der ich Welten um mich ſchuf, ſie iſt dahin! Ich habe mich oft auf den Boden geworfen und Gott um Thränen gebeten wie ein Ackersmann um Regen, wenn der Himmel ehern über ihm iſt und um ihn die Erde verdürſtet; aber ach! ich fühle es, Gott giebt Regen und Sonnenſchein nicht unſerm ungeſtümen Bitten, und jene Zeiten, deren Andenken mich quält, warum waren ſie ſo ſelig, als weil ich mit Geduld ſeinen Geiſt erwartete, und die Wonne, die er über mich ausgoß, mit ganzem innig dankbarem Herzen aufnahm!«

Für den Müden und Gebrochenen iſt kein rettender Ausweg. Die Kämpfe, die er noch mit ſich kämpft, ſind nur halbe Kämpfe, ohne das Wollen des Sieges, und darum nur unaufhörliche Niederlagen. Der Entſchluß, die Welt zu verlaſſen, reift. »Den Vorhang aufzuheben und dahinterzutreten, das iſt

Alles! Und warum das Zaudern und Zagen? Weil man nicht weiß, wie es dahinter aussieht? Und man nicht wiederkehrt? Und daß das nun die Eigenschaft unseres Geistes ist, da Verwirrung und Finsterniß zu ahnen, wovon wir nichts Bestimmtes wissen!« — »Ja, Lotte, warum sollte ich es verschweigen? Eines von uns Dreien muß hinweg, und das will ich sein! O meine Beste! in diesem zerrissenen Herzen ist es wüthend herumgeschlichen, oft — deinen Mann zu ermorden! Dich! mich! so sei es!« Wie mit Schwertern trifft es in unser Herz, wenn unter solcher Stimmung Werther der Geliebten aus Ossian liest: »Die Zeit meines Welkens ist nahe, nahe der Sturm, der meine Blätter herabstört! Morgen wird der Wanderer kommen, der mich sah in meiner Schönheit, ringsum wird sein Auge im Felde mich suchen und wird mich nicht finden.« Nun geschieht das Unabwendbare. Werther tödtet sich.

»Handwerker trugen ihn, kein Geistlicher hat ihn begleitet.« Schneidender als diese letzten Worte des Romans, welche dem Briefe entlehnt sind, in welchem Kestner an Goethe den Tod des jungen Jerusalem meldete, hätte der Schluß gar nicht erfunden werden können. Gegenüber der Tragödie des überschwenglichen leidenschaftlichen Herzens die phariſäiſche Herzloſigkeit der Weltsitte.

Die Wertherdichtung ist nicht die tiefste, aber die bewunderungswürdigste Dichtung Goethe's. Das Grundmotiv ist krankhaft, und doch von unzerstörbarer Wirkung; veraltet, und doch unveraltbar. Die Zwiespältigkeit dieses Eindrucks besteht darin, daß der unverbrüchliche Idealismus des Herzens hier nur in der unreifen und unklaren Form eigensüchtiger Phantastik auftritt, und daß diese unreife und unklare Phantastik in der dichterischen Darstellung doch mit aller Hoheit und Unbezwinglichkeit des wahren und ächten Idealismus erfüllt und durchglüht ist.

Werther ist Phantast. Die Erbärmlichkeit des Weltlaufs,

meint Werther und wir ſollen es mit ihm meinen, hat keinen Raum für ſolche Tiefe und Innerlichkeit. Einem geſunden thatkräftigen Herzen wäre die Tragik Werther's nicht unlösbar geweſen. Mehr Selbſtbeherrſchung und Manneskraft, und Werther war gerettet, wie der Dichter aus gleicher Verwicklung ſiegreich hervorgegangen. Die aus der Bearbeitung von 1786 ſtammende Einſchiebung der höchſt wirkſamen Parallelgeſchichten der beiden Bauernburſchen, von denen der eine aus Liebe ſeinen Verſtand verliert, der andere aus Eiferſucht ſeinen Mitbewerber todtſchlägt, zeigt, daß ſpäter die gereiftere Kunſteinſicht Goethe's dieſen Mangel erkannte und ihn durch die Hinweiſung auf die dämoniſche Urgewalt elementarer Leidenſchaft möglichſt zu verdecken ſuchte. Trotzdem wird Werther zum Untergang geführt; und zwar ſo, daß er nicht als ein Fehlender dargeſtellt wird, ſondern als ein tief beklagenswerth Unglücklicher, als ein der unentrinnbaren Welttragik ſchuldlos Erliegender. Die Dichtung wäre nicht zu ertragen und fiele in die Reihe der peinlichſten Empfindſamkeitsromane, wäre mit dieſer krankhaften Phantaſtik das Grundmotiv erſchöpft. Aber das grade iſt die eigenſte Größe und der mit Nichts vergleichbare Reiz dieſer Dichtung, daß ſie nichtsdeſtoweniger zugleich voll des geſundeſten kraftſtrotzendſten Lebensgefühls iſt. Freilich iſt jener ſtürmende unglückliche Jüngling Phantaſt; aber er iſt nicht blos Phantaſt. Untrennbar neben und in ſeiner Ueberſpannung und Krankhaftigkeit, durch die er ſich untergräbt und vernichtet, liegt ſo viel ächter und kräftiger Idealismus, ſo viel rein und allgemein Menſchliches, ſo viel geſunder revolutionärer Zorn gegen Unnatur und Unvernunft, ſo viel ſpornendes Verlangen nach Poeſie und Urſprünglichkeit, daß wir immer wieder in die tiefſte Mitleidenſchaft des Helden gezogen werden, daß wir trotz aller ſeiner trüben Leidenſchaftlichkeit ihn immer wieder als einen Theil unſerer ſelbſt, und zwar nicht als den ſchlechteſten, empfinden, ja daß, wie Goethe in den Geſprächen mit Eckermann (Bd. 3, S. 40) ſich

ausdrückt, Jeder einmal im Leben eine Epoche hat, in welcher ihm der Werther kommt, als sei er eigens für ihn geschrieben.

Und dazu die unvergleichliche Kunst der Komposition und der dichterischen Darstellung. Was Rousseau in der Neuen Heloise ahnungsvoll, aber unzulänglich erstrebte, hier ist es überwältigende That. Ein so umstrickender Zauber festgeschlossener künstlerischer Einheit, eine so zwingende unentrinnbare Grundstimmung, ein so ergreifendes Schauen und Offenbaren der geheimsten und schreckhaftesten Abgründe und Herzenstiefen, eine so warme und lebensvolle Empfindung für die Poesie des menschlichen Kleinlebens sowohl wie der gewaltigsten Leidenschaften, ein so offenes und plastisches Auge für die Fülle landschaftlicher Schönheit und für das machtvolle Einwirken der Naturumgebung auf die wechselnden Seelenstimmungen, eine solche Gluth und Macht der Sprache war noch nicht gehört worden und ist selbst von Goethe in solcher Tiefe und Energie nur im Faust wiedererreicht. Ueberall die packende Kraft und die volle und innige Gegenwart des innerlichst Selbsterlebten.

Es ist bekannt, wie tief die Gewalt dieser Dichtung das innerste Mark der Zeit traf.

Die Männer der Aufklärungsbildung, nicht blos Nicolai, sondern auch die Größten und Besten wie Lessing und Kant und Möser und Lichtenberg sahen in ihrer scharfen Verstandesklarheit in Werther nur den krankhaften, eitlen, abenteuerlichen Phantasten, dessen kleingroßes, verächtlich schätzbares Wesen um so gefährlicher sei, je näher es liege, die poetische Schönheit mit der moralischen zu verwechseln. Mit den Schlacken verwarfen sie auch den Kern. Die Jugend dagegen, befangen in demselben gefühlsdunklen weltfeindlichen Groll und Ungestüm, sah in Werther nur den heldenmüthigen Kämpfer für die Poesie des Idealismus, den tragischen Blutzeugen für die unaufgebbaren Rechte des Herzens. »Es war jetzt erlaubt«, sagt Rehberg, einer dieser jüngeren Zeitgenossen (vgl. Tieck's Kritische

Schriften, Bd. 2, S. 301), »Gedanken laut werden zu laſſen, die man einſt kaum gewagt hatte, ſich ſelbſt zu geſtehen, Geſinnungen zu äußern, die man ſich ſelbſt nicht hatte geſtehen dürfen; bald ward es etwas Schönes, dieſes Alles zur Schau zu tragen. Ich war ſiebzehn Jahre alt, als Werther erſchien. Vier Wochen lang habe ich mich in Thränen gebadet; nicht über die Liebe und das Schickſal des armen Werther, ſondern in der Zerknirſchung des Herzens und im demüthigenden Bewußtſein, daß ich nicht ſo dächte, nicht ſo ſein könne, als dieſer da. Ich war von der Idee befallen, wer fähig ſei, die Welt zu erkennen, wie ſie wirklich iſt, müſſe ſo denken, müſſe ſo ſein«.

Und dieſe unterwühlende Wirkung erſtreckte ſich nicht blos auf Deutſchland, ſondern über ganz Europa, über die ganze gebildete Welt.

Während der Dichter ſich durch ſeine Dichtung von ſeinen Leiden und Verſtimmungen befreit hatte, mußte er es erleben, daß ſeine Dichtung die kranke ſiechende Zeitſtimmung beförderte, ja erſt zum vollen Ausbruch brachte. Man kleidete ſich nicht blos in die Tracht Werther's, man wallfahrtete nicht blos zu ſeinem Grabe; es fehlte auch nicht an Solchen, die gleich ihm in eitler Weltverachtung den Tod ſuchten. Werther hat mehr Selbſtmorde verurſacht als die ſchönſte Frau, ſagt ſpottend Madame Stael.

Niemand erſchrak über dieſe furchtbare Erregung der Geiſter mehr als der Dichter ſelbſt. Es hat ſich das Bruchſtück einer Vorrede erhalten, (vgl. Schöll. Briefe und Aufſätze, S. 146), welche wahrſcheinlich für die im Uebrigen unveränderte zweite Auflage aus dem Jahr 1775 beſtimmt war. Dieſes Bruchſtück legt dem Leſer ans Herz, er ſolle aus dem Büchlein nicht den Hang zu unthätigem Mißmuth in ſich vermehren, ſondern es vielmehr als einen tröſtenden warnenden Freund betrachten, wenn er aus Geſchick oder eigener Schuld keinen näheren finden könne. Der richtige dichteriſche Sinn hat Goethe vor der Aufnahme dieſer

moraliſirenden Vorrede bewahrt. Goethe begnügte ſich, auf das Titelblatt des zweiten Theils den Vers zu ſetzen: »Sieh, Dir winkt ſein Geiſt aus ſeiner Höhle; ſei ein Mann und folge mir nicht nach!« Aber auch dieſer Zuſatz wurde ſpäter wieder beſeitigt.

Es galt das Phantaſtiſche abzuwerfen, und den wahren, nicht mit der Welt grollenden, ſondern verſöhnten Idealismus zu finden. Hier liegen die Keime des Taſſo und des Wilhelm Meiſter.

Erwin und Elmire. Claudine von Villabella. Stella.

Im Sommer 1773 meldet Goethe an Keſtner (S. 185), daß bald ein Luſtſpiel mit Geſängen fertig ſei, ohne großen Aufwand von Geiſt und Gefühl auf den Horizont der Acteurs und der Bühne gearbeitet. Es iſt das Singſpiel »Erwin und Elmire« gemeint. Und im Mai 1775, als Erwin und Elmire bereits in der Iris erſchienen und Claudine von Villabella in der Handſchrift vollendet war, ſchrieb Goethe an Herder (Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 54), er werde ſich ärgern, in dieſen Frescomalereien gutgefühlte Natur neben ſcheußlichen Gemeinplätzen zu ſehen.

Es ſind Nachahmungen der franzöſiſchen Operetten und der beliebten kleinen deutſchen Singſpiele; flüchtig ſkizzirte Einfälle, anſprechend durch zarten lyriſchen Hauch, aber ohne tiefere Bedeutung. Und ſelbſt als Goethe während ſeines Aufenthalts in Rom behufs der neuen Geſammtausgabe ſeiner Werke dieſe Singſpiele durch Verfeinerung der Motive und durch Umbildung der Proſa in Verſe zu höherem künſtleriſchen Werth zu erheben und, wie er (Bd. 24, S. 147) ſich ausdrückt, aus ihnen die alte Spreu hinauszuſchwingen verſuchte, blieben ſeine Bemühungen ohne durchgreifenden Erfolg; zumal Kayſer, dem er die Kompoſition anvertraute, nur ein ſehr untergeordneter Muſiker war.

Stella dagegen, im Februar und März 1775 gedichtet, wurzelt wieder ganz und gar in der Wertherſtimmung.

Freilich in der unerfreulichſten Weiſe. Die erſte urſprüngliche Geſtalt der Stella, die den ſeltſamen Titel »Ein Schauſpiel für Liebende« führte, iſt mit vollem Recht ein verzerrter Werther genannt worden. Während Werther ein tragiſches Ende nimmt, weil in der gegebenen Situation keine andere Wahl blieb, als daß entweder Werther oder Albert weichen mußte, wird hier verſucht, dieſelbe Situation heiter und verſöhnend zu löſen. Zwei Frauen gewinnen es über ſich, dem gemeinſam Geliebten gemeinſam Gattin zu ſein.

Der Name »Stella« deutet auf Swift's Verhältniß zu Stella und Vaneſſa. Urlichs hat auf Grund der von ihm herausgegebenen Briefe Goethe's an Johanna Fahlmer (1875) die Vermuthung aufgeſtellt, daß dieſem Stück die heimliche Liebe Johanna's zu Fritz Jacobi zu Grunde liege. Die Eingeweihten verſtanden die perſönliche Beziehung. Johanna freute ſich der Dichtung, Jacobi fühlte ſich aufs tiefſte verletzt.

Wie ſich der Dichter die Stimmung dachte, welche er hervorbringen wollte, ſpricht der ſchöne Vers aus, mit welchem er 1776 das Stück an Lili ſchickte: »Empfinde hier, wie mit allmächt'gem Triebe, ein Herz das andere zieht, und daß vergebens Liebe vor Liebe flieht.« Unſtreitig aber iſt Stella das Krankhafteſte, was Goethe geſchaffen hat. Der Abſchluß, daß Fernando als ein moderner Graf von Gleichen mit beiden Frauen lebt, iſt und bleibt eine Vertheidigung der Doppelehe, eine Vertheidigung der ungezügelten ſophiſtiſchen Selbſtſucht des Herzens- und Sinnentaumels. Merck (Briefe. Erſte Sammlung, S. 59 ff.) ſprach dieſen Vorwurf ſogleich offen gegen den Dichter ſelbſt aus.

Es wäre unbegreiflich, wie Goethe dieſes Stück ſchreiben und wie dieſes Stück ſelbſt bei einigen der Beſten unter den Zeitgenoſſen Bewunderung finden konnte, wenn die Sturm- und Drangperiode mit ihrem rückſichtsloſen Pochen auf die unveräußerlichen Rechte des Herzens nicht allgemein die leichtfertigſten Anſichten über Weſen und Ausſchließlichkeit der Ehe

gehegt hätte. Was Stella als Dichtung schildert, in Bürger's Liebe zu Molly war es geschichtliche Thatsache. Schlimmer als Stella ist das Lustspiel von Jacob Lenz: »Die Freunde machen den Philosophen«. Man denke an Schiller's Freigeisterei der Leidenschaft! Man denke selbst an Jacobi's Woldemar! Die Liederlichkeiten der sogenannten Romantiker zeigen sich auch hier nur als Fortsetzungen der Sturm- und Drangperiode.

Goethe's Stella ist ein schlagender Beweis, daß das Unsittliche auch immer unkünstlerisch ist. Das Stück wirkt von Anfang bis zu Ende verletzend und peinigend. Wie können wir Theilnahme gewinnen für eine Handlung, in welcher der Held ein verbrecherischer Lump und die liebenden Frauen liebekranke Thörinnen sind? Wo ist Wahrheit, wo Ueberzeugungskraft?

Noch 1786 wurde von Goethe das Stück unverändert in die Gesammtausgabe seiner Werke aufgenommen. Auch Schiller, welcher nach Goethe's Bericht (Bd. 35, S. 356) eine Bühnenbearbeitung unternahm, scheint an der bedenklichen Moral keinen Anstoß genommen zu haben. Erst nach den wiederholten Aufführungen, welche im Anfang des Jahres 1806 in Weimar erfolgten, drängte sich dem Dichter die unabweisliche Einsicht auf, daß vor unseren Sitten, die recht eigentlich auf Monogamie gegründet seien, eine Beschönigung der Doppelehe nicht bestehen könne. Er suchte dem Uebel abzuhelfen, indem er der Verwicklung einen tragischen Ausgang gab. In der Ausgabe von 1815 erschien das »Schauspiel für Liebende« zum ersten Mal als Tragödie.

Kann eine veränderte Dachkrönung einem von Grund aus verfehlten Bau aufhelfen? Nur Wenige werden einstimmen, wenn Goethe in einem 1815 geschriebenen Aufsatz (Bd. 35, S. 357) sich rühmt, das Stück habe durch diese tragische Wendung eine Gestalt gewonnen, die das Gefühl befriedige und die Rührung erhöhe.

Die satirischen Possen und Fastnachtsspiele.

Im Götz hatte Goethe das Faustrecht verherrlicht; in den satirischen Possen und Fastnachtsspielen übte er selbst das Faustrecht.

Sie sind meist aus zufälligen und ganz persönlichen Anlässen entstanden, muntere Nachklänge genial leidenschaftlicher Gespräche mit gleichgesinnten Genossen; in jedem Wort liegt die tolle Lust und Verwegenheit des Improvisirten. »Durch ein geistreiches Zusammensein an den heitersten Tagen aufgeregt«, sagt Goethe im dreizehnten Buch von Wahrheit und Dichtung (Bd. 22, S. 179), »gewöhnte man sich, in augenblicklichen kurzen Darstellungen Dasjenige zu zersplittern, was man sonst zusammengehalten hatte, um größere Kompositionen daraus zu erbauen; ein einzelner einfacher Vorfall, ein glücklich naives, ja ein albernes Wort, ein Mißverstand, eine Paradoxie, eine geistreiche Bemerkung, persönliche Eigenheiten oder Angewohnheiten, ja eine bedeutende Miene, und was nur immer in einem bunten rauschenden Leben vorkommen mag, Alles ward in Form des Dialogs, der Katechisation, einer bewegten Handlung, eines Schauspiels dargestellt, manchmal in Prosa, öfter in Versen. Man könnte diese Productionen belebte Sinngedichte nennen, die ohne Schärfe und Spitzen mit treffenden und entscheidenden Zügen reichlich ausgestattet waren; unter allen auftretenden Masken sind wirkliche, in jener Societät lebende Glieder oder ihr wenigstens verbundene und einigermaßen bekannte Personen gemeint; aber der Sinn des Räthsels blieb den Meisten verborgen, Alle lachten, und Wenige wußten, daß ihnen ihre eigensten Eigenheiten zum Scherze dienten.« Dennoch ragt die Bedeutung dieser satirischen Possen und Neckereien über das blos Zufällige und Persönliche weit hinaus. Mochten immer-

hin viel Porträtzüge und nächste persönliche Beziehungen und Vorfälle mit unterlaufen, diese lustigen Schwänke göttlicher Frechheit sind die satirische Geißelung überwuchernder Thorheiten und Kränklichkeiten, die um so gefährlicher wirkten, je mehr sie zum Theil nur krankhafte Auswüchse grade des Besten und Schönsten der Zeit waren. Mit vollem Recht konnte Goethe an einer anderen Stelle von Wahrheit und Dichtung (Bd. 22, S. 332) sagen: »Tiefer Eindringende werden doch geneigt bemerken, daß allen solchen Excentricitäten ein redliches Bestreben zu Grunde lag. Aufrichtiges Wollen streitet mit Anmaßung, Natur gegen Herkömmlichkeiten, Talent gegen Formen, Genie mit sich selbst, Kraft gegen Weichlichkeit, unentwickelt Tüchtiges gegen entfaltete Mittelmäßigkeit, so daß man jenes ganze Betragen als ein Vorpostengefecht ansehen kann das auf eine Kriegserklärung folgt und eine gewaltsame Fehde verkündigt; denn genau besehen, ist der Kampf noch nicht ausgekämpft, er setzt sich noch immer fort, nur in einer höheren Region.«

Es fehlt etwas sehr Wesentliches im Jugendbild Goethe's, wenn wir diese derben und, wie sie Goethe einmal selbst nennt, muthwillig händelsüchtigen Humoresken nicht nach Gehalt und Gestalt genügend beachten.

Fast insgesammt fallen sie in den Winter 1773 — 1774. Um so überraschender ist die Mannichfaltigkeit ihres Inhalts; mit Ausnahme des Politischen, das dem jungen Dichter fernlag, werden alle tiefsten Fragen der Zeit berührt. Die Farce »Götter, Helden und Wieland«, welche der übermüthig geniale Jüngling eines Sonntagnachmittags bei einer Flasche guten Burgunders in einer einzigen Sitzung niederschrieb, und in welcher er im Aerger über Wieland's Noten zu Shakespeare und über die Jämmerlichkeit seines Singspiels Alceste, diesen, wie Goethe's Ausdruck lautet, auf eine garstige Weise turlupinirte, ist un-

streitig eines der köstlichsten Stücke von Literaturkomödie, die irgendeine Literatur aufzuweisen hat. An die Satire gegen abgestandene Richtungen der Dichtung reiht sich mit gleicher Keckheit die Satire gegen abgestandene Richtungen der Theologie und Religion. Der »Prolog zu Bahrdt's neusten Offenbarungen« ist ein Schlag gegen den herabgekommenen Rationalismus, wie ihn nur ein Dichter führen konnte, der kurze Zeit darauf in seiner Faustdichtung das herrliche Gespräch zwischen Mephistopheles und dem Schüler dichtete. Und ebenso war das »Jahrmarktsfest zu Plundersweilen«, so bunt und vielgestaltig die Masken desselben sind, in seiner ursprünglichen Fassung vorzugsweise auf das religiöse Leben gerichtet; in den älteren Ausgaben sind die eingeschobenen Gespräche zwischen Haman und Kaiser Ahasverus und zwischen der Königin Esther und Mardochai, nicht wie jetzt nur eine frostige Persifflage der alten französischen Alexandrinertragödie, sondern eine (vgl. Bd. 34, S. 307 ff.) derb cynische Verspottung der Rationalisten und Pietisten. Auch die Sturm- und Drangperiode selbst entgeht der satirischen Geißel nicht. »Pater Brey« und »Satyros oder der vergötterte Waldteufel«, welche Goethe in Wahrheit und Dichtung (Bd. 22, S. 140) mit Recht als zueinandergehörige Gegenstücke bezeichnet, schildern, das eine die weichliche Empfindsamkeit, das andere die rohe Kraftgenialität, wie sie von niedrigen Menschen als modische Maskirung niedrigster Selbstsucht ausgebeutet wurden. Pater Brey geht auf Leuchsenring und dessen Verhalten zu Herder und seiner Braut, Satyros auf Basedow; der tiefere Hintergrund aber sind die Uebertreibungen Rousseau's und seiner Schule überhaupt. »Kleider sind Gewohnheitspossen nur, die Euch von Wahrheit und Natur entfernen.« »Habt Eures Ursprungs vergessen, Euch in Häuser gemauert, Euch in Sitten vertrauert, kennt die goldnen Zeiten nur als Märchen von weiten.« »Und nun ledig des Drucks gehäufter Kleinigkeiten, frei

wie Wolken, fühlt, was Leben ſei! der Baum wird zum Zelte, zum Teppich das Gras, und rohe Kaſtanien ein herrlicher Fraß!« Rohe Kaſtanien, unſer die Welt!« Ja, vergleichen wir die Bruchſtücke von »Hannswurſt's Hochzeit oder der Lauf der Welt« (Bd. 34, S. 311) mit den Andeutungen, welche in Wahrheit und Dichtung (Bd. 22, S. 333) und in Eckermann's Geſprächen (Bd. 2, S. 300) über den Plan und die beabſichtigte Ausführung enthalten ſind, ſo iſt leicht zu erkennen, daß dieſes Stück beſonders deshalb »ein mikrokosmiſches Drama« genannt werden ſollte, weil es in ihm auf eine allgemeine Parodirung der geltenden ſittlichen und geſellſchaftlichen Weltverhältniſſe abgeſehen war. Hannswurſt ſchließt: »Euer fahles Weſen, ſchwankende Poſitur, Euer Trippeln, Krabbeln und Schneidernatur, Euer ewig lauſchend Ohr, Euer Wunſch hinten und vorn zu glänzen, lernt freilich wie ein armes Rohr von jedem Winde Reverenzen; aber ſeht an meine Figur, wie harmonirt ſie mit meiner Natur, meine Kleider mit meinen Sitten; ich bin aus dem Ganzen zugeſchnitten.«

Kinder augenblicklicher Einfälle und Launen lehnen dieſe kleinen Scherze und Schwänke jede ſtrengere Kunſtforderung von ſich ab. Es ſind keck hingeworfene dialogiſirte Einzelſcenen ohne eigentlich dramatiſche Handlung. Oft verliert ſich wohl auch der Ausdruck allzu gefliſſentlich in's Rohe und Cyniſche; beſonders Hannswurſt's Hochzeit ſcheint ſich nach Allem, was davon gemeldet wird, mehr als nöthig in knotigen und zotigen Hannswurſtiaden gefallen zu haben. Aber wie derb und poſſenhaft ungezogen oft dieſer Humor iſt, immer ruht er auf dem kerngeſunden und grundehrlichen Sinn für das Aechte und Große. Im ausgelaſſenſten Muthwillen die unbeſtechliche Sicherheit feſter und klarer Ziele.

Und nicht minder beachtenswerth als der Inhalt iſt die Formeneigenthümlichkeit dieſer kleinen Dichtungen.

Sie iſt durchaus neu und eigenartig in ihrem Zurückgreifen

auf die alte Form der Fastnachtsspiele und auf die komische Hannswurstfigur der Volksbühne.

Man hört die Nachklänge Lessing's und Justus Möser's, wenn Goethe am 6. März 1773 an den Actuar Salzmann (vgl. Stöber: Der Actuar Salzmann, S. 55) schreibt: »Unser Theater hat sich, seit Hannswurst verbannt ist, aus dem Gottschedianismus noch nicht losreißen können. Wir haben Sittlichkeit und lange Weile; denn an jeux d'esprit, die bei den Franzosen Zoten und Possen ersetzen, haben wir keinen Sinn, unsere Societät und unser Charakter bieten auch keine Modelle dazu, also enuyiren wir uns regelmäßig; und willkommen wird Jeder sein, der eine Munterkeit, eine Bewegung auf's Theater bringt.«

Wie Goethe damals in seinem entschlossenen Streben nach urwüchsiger Volksthümlichkeit es wagte, selbst in die erschütternd erhabene Tragik seiner Faustdichtung den Hanns-Sachsischen Ton einzuführen, so suchte er in diesen Fastnachtsspielen und Hannswurstiaden auch nach einer gleich volksthümlichen Wiedergeburt und Fortbildung des deutschen Lustspiels. Aus den Briefen Goethe's an Salzmann ist zu ersehen, wie warme Theilnahme Goethe zu derselben Zeit auch dem Versuch zuwendete, welchen Lenz machte, die Plautinischen Lustspiele für die deutsche Bühne wiederzugewinnen; in den alten Verlagskatalogen von Weygand werden diese verdeutschten Umbildungen immer als das gemeinsame Werk beider Freunde angekündigt.

Goethe ist auch noch in den ersten Weimarer Jahren einer solchen Wiedergeburt derber deutscher Volkskomik vielfach nachgegangen. Um so unbegreiflicher und bedauerlicher ist es, daß er sich niemals an denjenigen Dichter gewendet hat, der ihm für das Komische hätte werden können, was ihm Shakespeare für das Tragische war. Die künstlerische Fortbildung und Veredlung der deutschen komischen Volksbühne lag in Holberg.

Mahomet. Der ewige Jude. Prometheus.

Die religiösen Fragen, welche sich schon in den kleinen Fastnachtsspielen aufdrängten, rangen nach tieferer dichterischer Gestaltung. Zumal grade damals in Goethe sich die mächtigsten religiösen Wandlungen und Umbildungen vollzogen.

Freilich war Goethe der Anempfindung schönseligen Frömmlerwesens, in welche sich seine klare und reine Natur durch die Macht äußerer Einwirkungen eine Zeitlang hatte verstricken lassen, mit erstarkter Bildung für immer entwachsen. Aber es bedurfte doch noch gar mancher Entwicklungen und Uebergänge, ehe er in seiner religiösen Richtung einen festen und bleibenden Abschluß fand. In Goethe's Dichtung sind diese Uebergänge scharf ausgeprägt. Die unausgeführten Entwürfe Mahomet's und des ewigen Juden einerseits und das Prometheusdrama andererseits, obgleich in ihrer Entstehungszeit wenig auseinanderliegend, ruhen doch auf durchaus verschiedener Anschauungsweise. Dort spricht der Rationalist des achtzehnten Jahrhunderts, der, wie sich Goethe in Wahrheit und Dichtung ausdrückt, von der Kirche abgetrennt, sich ein Christenthum zu seinem Privatgebrauch gebildet hat, hier der begeisterte und rückhaltslose Anhänger Spinoza's.

Nur wenn wir uns auf den Standpunkt des Rationalismus des achtzehnten Jahrhunderts stellen, verstehen wir die Stimmungen und Gedanken, aus welchen Mahomet und der ewige Jude hervorgingen. Je ausschließlicher der Rationalismus das Wesen der Religion nur in der sogenannten Vernunft- und Naturreligion suchte und daher auch im Christenthum nur Das als christlich anerkennen wollte, was mit dieser sogenannten Vernunft- und Naturreligion übereinstimmte, um so unablässiger mußten ihn die Fragen beschäftigen, wie die kirchlichen Lehren

und Einrichtungen entſtanden ſeien, und wie es möglich geweſen, daß die vermeintliche Reinheit des Urchriſtenthums ſo ſchimpflich von ſich abgefallen. Mahomet iſt die dichteriſche Geſtaltung der einen Frage, der ewige Jude die dichteriſche Geſtaltung der anderen.

Goethe erzählt im vierzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung, daß die Idee des Mahomet in ihm aufgetaucht ſei, als er auf der gemeinſamen Rheinfahrt mit Lavater und Baſedow bemerkte, wie arglos und unbefangen von dieſen geiſtige, ja geiſtliche Mittel zur Erreichung irdiſcher Zwecke gemißbraucht wurden. Er habe, fährt Goethe fort, bei dieſer Gelegenheit die Bemerkung gemacht, daß, indem der vorzügliche Menſch das Göttliche, was in ihm ſei, auch außer ſich verbreiten wolle, er daſſelbe im Zuſammenſtoß mit der rohen Welt unvermeidlich zugleich veräußerliche und dem Schickſal der Vergänglichkeit preisgebe. »Dem Herrlichſten, was auch der Geiſt empfangen, drängt immer fremd und fremder Stoff ſich an.« Doch iſt dieſe Erzählung irrthümlich. Der Entwurf des Mahomet ſtammt unzweifelhaft aus dem Jahr 1773, denn das hierhergehörige Gedicht, welches jetzt in der Gedichtſammlung »Mahomet's Geſang« genannt iſt, iſt ſchon in Boie's Muſenalmanach von 1774 enthalten; die Rheinfahrt mit Lavater und Baſedow fällt aber erſt in den Sommer von 1774. Die Idee des Mahomet iſt vielmehr der dichteriſche Nachklang jener Anſicht, welche Goethe bereits in ſeiner Straßburger Doctordiſſertation dargelegt, daß alle öffentlichen Religionen durch Heerführer, Könige und mächtige Männer eingeführt worden, und daß dieſer Satz auch von dem Chriſtenthum gelte.

Laut Goethe's Bericht in Wahrheit und Dichtung war der Gang des beabſichtigten Dramas folgender: Erſter Act: Erhebung Mahomet's aus dem Sternendienſt zum reinen Monotheismus. Ausbreitung dieſer Gefühle und Geſinnungen unter

den Seinigen. Zweiter Act: Ausbreitung im Stamm. Beistimmung und Widersetzlichkeit. Der Streit wird gewaltsam, Mahomet muß entfliehn. Dritter Act: Bezwingung der Gegner. Die Religion wird öffentlich, die Kaaba wird von Götzenbildern gereinigt. Weil aber nicht Alles durch Kraft zu thun ist, Zuflucht zur List. Trübung des Göttlichen durch irdischen Zusatz. Vierter Act: Eroberungen. Die Lehre wird mehr Vorwand als Zweck. Grausamkeiten. Eine Frau, deren Mann Mahomet hat hinrichten lassen, vergiftet ihn. Fünfter Act: Im Sterben Wiederkehr zu sich selbst, Reinigung der Lehre, Befestigung des Reichs.

Um sich die orientalische Färbung eigen zu machen, hatte Goethe aus einer lateinischen Uebersetzung einzelne Stücke des Koran übersetzt.

Es war auf ein Drama hohen Stils abgesehen, obgleich die Prosa noch nicht völlig verbannt war. Zwei Bruchstücke sind erhalten, voll des erhabensten lyrischen Schwunges. Das eine, »Mahomet's Gesang,« ursprünglich als Wechselgesang zwischen Ali und Fatima gedacht. Es ist ein Preislied auf Mahomet. Unter dem Bilde eines zum mächtigen Strom anwachsenden Felsenquells verherrlicht es den gotterfüllten Genius, der zum Licht und Leitstern ganzer Völker wird. Das andere Bruchstück ist der das Drama eröffnende Monolog Mahomet's, welchen Goethe, als er Wahrheit und Dichtung schrieb, verloren meinte, welcher sich aber nachher in Goethe's eigener Handschrift wieder auffand und von A. Schöll (Briefe und Aufsätze, S. 151) herausgegeben wurde. Er lautet:

Mahomet; allein.
Feld. Gestirnter Himmel.

Theilen kann ich euch nicht dieser Seele Gefühl.
Fühlen kann ich euch nicht allen ganzes Gefühl.
Wer, wer wendet dem Flehn sein Ohr?
Dem bittenden Auge den Blick?

Sieh, er blinket herauf, Gad, der freundliche Stern.
Sei mein Herr Du, mein Gott! Gnädig winkt er mir zu!
Bleib! Bleib! Wendeſt du dein Auge weg?
Wie? Liebt ich ihn, der ſich verbirgt?

Sei geſegnet, o Mond! Führer Du des Geſtirns,
Sei mein Herr Du, mein Gott! Du beleuchteſt den Weg.
Laß, laß nicht in der Finſterniß
Mich irren mit irrendem Volk.

Sonn, Dir glühenden, weiht ſich das glühende Herz.
Sei mein Herr Du, mein Gott! Leit allſehende mich.
Steigſt auch Du hinab, herrliche?
Tief hüllet mich Finſterniß ein.

Hebe, liebendes Herz, dem Erſchaffenden Dich!
Sei mein Herr Du, mein Gott! Du Alliebender, Du,
Der die Sonne, den Mond und die Stern
Schuf, Erde und Himmel und mich!

Auch die Abſicht, die Geſchichte des ewigen Juden epiſch zu behandeln, fällt in das Jahr 1773 oder Anfang 1774. Lavater's Biograph Geßner berichtet, daß Goethe dieſem bei dem erſten Zuſammenſein eine von ihm verfaßte Epopöe vorgeleſen.

So weit ſich aus den erhaltenen Bruchſtücken (Bd. 2, S. 138 ff.) urtheilen läßt, war der erſte Entwurf ſchwerlich mehr als eine geiſtreiche ſatiriſche Improviſation über die Verderbniß und Aeußerlichkeit der beſtehenden Kirchen und Sekten, in der Tonart Hanns Sachſens und im Sinn und Humor der gleichzeitigen Faſtnachtsſpiele. Es iſt aus dieſen Bruchſtücken nicht recht zu erſehen, welche Stellung dem ewigen Juden ſelbſt zugedacht war; er wird als in verdorbener Kirchenzeit fromm geſchildert, halb Eſſener, halb Methodiſt, Herrnhuter, mehr Separatiſt; unzweifelhaft hätten Goethe's Erfahrungen unter den Stillen im Lande und ſein Studium von Arnold's Ketzergeſchichte in dieſer humoriſtiſchen Geſtalt Ausdruck gefunden. Der Schwerpunkt lag in der Wiederkehr Chriſti, der zum zweiten

Mal auf die Erde kommt, um zu ernten, was er dereinſt geſät hatte, und der nun ſehen muß, daß das Wehen ſeines Geiſtes überall ſpurlos verklungen. Chriſtus ſollte durch die Länder des Katholicismus ſchreiten, »wo man ſo viele Kreuze hat, daß man vor lauter Kreuz und Chriſt ihn eben und ſein Kreuz vergißt«; und ebenſo ſollte Chriſtus die Länder des Proteſtantismus durchſchreiten, wo man freilich betheuert, aller Sauerteig ſei hier ausgeſcheuert, wo man aber doch ſehr bald gewahrt, daß die Reformation den Pfaffen nur Haus und Hof nahm, um wieder Pfaffen hineinzupflanzen, »die nur in allem Grund der Sachen mehr ſchwätzen, weniger Grimaſſen machen.«

Es war eine kecke geſchichtliche Humoreske. Aber man muß ſich hüten, ſchon dieſem erſten urſprünglichen Entwurf jene ernſten und tiefſinnigen Ideen und Motive unterzuſchieben, welche ihm Goethe aus ſchwankender Erinnerung im fünfzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung beilegt. Jene Vertiefung des Plans erfolgte offenbar erſt, als der Dichter, wie er in ſeiner Italieniſchen Reiſe in einem Briefe vom 27. October 1786 (Bd. 23, S. 145) berichtet, bei ſeinem Eintritt in Italien die Geſchichte des ewigen Juden wieder aufnahm. Im Mittelpunkt des Katholicismus mit Schauder bemerkend, was für ein unförmliches, ja barockes Heidenthum die gemüthreichen Anfänge des Chriſtenthums verdunkle und belaſte, trat ihm der Sinn jener alten Legende: »Ich komme, um wieder gekreuzigt zu werden«, auf's lebhafteſte vor die Seele; und es iſt klar, daß jene beabſichtigte Scene, in welcher der ewige Jude bei Spinoza einen Beſuch macht, das Weſen des Chriſtenthums als im Innerſten mit den Grundlehren Spinoza's übereinſtimmend darſtellen ſollte.

Mahomet und der ewige Jude blieben unausgeführt. Goethe ſelbſt erzählt in ſeiner Lebensgeſchichte, daß er dieſe Entwürfe fallen ließ, weil ſich inzwiſchen in ihm bereits eine neue Epoche zu entwickeln begann. An die Stelle des Rationalismus trat

um dieſe Zeit in Goethe der Spinozismus. Was hatte die Mahomettragödie gemein mit dieſer durchgreifenden neuen Anſchauungsweiſe? Und kehrte auch ſpäter auf der Höhe erweiterten Umblicks einmal die Luſt an der alten Ahasverusſage wieder, dieſe Luſt konnte nur eine flüchtig vorübergehende ſein. Goethe war jetzt dem Kampf gegen das Kirchenthum entwachſen; man kämpft nur gegen Das, wovon man ſich ſelbſt noch nicht völlig frei weiß.

Längſt war Goethe auf Spinoza innerlich vorbereitet. Finden ſich ſchon in ſeinen Straßburger Tagebüchern Aufzeichnungen von unverkennbar pantheiſtiſcher Grundlage, ſo nimmt es nicht Wunder, daß, wie Goethe am Anfang des vierten Theils von Wahrheit und Dichtung erzählt, eine gehäſſige Gegenſchrift gegen Spinoza, welche er in ſeines Vaters Bibliothek fand, ihn nur um ſo mehr zum eingehenden Selbſtſtudium der Spinoza'ſchen Ethik reizte. Da kam im Juli 1774 das innige Freundſchaftsbündniß mit Jacobi; jene ſelige Fülle des Hin- und Wiedergebens in Köln, Pempelfort und Bensberg, deſſen ſich Beide noch als Greiſe, nachdem ſie in ihren Richtungen weit auseinandergegangen, mit ſeligſtem Entzücken erinnerten. Spinoza war der hauptſächlichſte Gegenſtand ihrer Unterhaltungen. Jacobi war kein Anhänger Spinoza's, aber in der Kenntniß desſelben war er Goethe überlegen. Als Goethe von jener Reiſe zurückkehrte, war er, wenn nicht Spinoziſt, ſo doch entſchiedener Pantheiſt.

In Wahrheit und Dichtung hebt Goethe faſt ausſchließlich die ſittlichen Wirkungen hervor, welche die Lehre Spinoza's auf ihn ausübte. Zunächſt aber war dieſe Umwandlung doch eine vorwiegend dogmatiſche.

Das Prometheusdrama (Bd. 7, S. 229 ff.) iſt der erſte dichteriſche Erguß dieſer neuen Denk- und Empfindungsweiſe.

Aus dem Briefwechſel Goethe's und Jacobi's (S. 144)

erhellt, daß es im Herbſt 1774 entſtand, alſo unmittelbar nach Goethe's Beſuch bei Jacobi.

Goethe verkennt den Sinn ſeiner Jugenddichtung völlig, wenn er ſie in der Erzählung ſeiner Lebensgeſchichte (Bd. 22, S. 235) nur auf das Glücksgefühl des einſam abgeſonderten künſtleriſchen Schaffens beziehen will. Sie iſt in ihrem innerſten Kern ganz und gar der feſte ſelbſtbewußte Trotz himmelſtürmenden Titanenthums, die zornmüthige Empörung gegen den Glauben an das Ueberweltliche.

Beſonders der erſte Akt iſt von ergreifender Kühnheit. Bisher hatte auch Prometheus in ſelbſtgewählter Knechtſchaft die Bürde getragen, die in feierlichem Ernſt die Götter auf ſeine Schulter legten. »Habe ich die Arbeit nicht vollendet, jedes Tagewerk auf ihr Geheiß, weil ich glaubte, ſie ſähen das Vergangene, das Zukünftige im Gegenwärtigen, und ihre Leitung, ihr Gebot ſei uranfängliche uneigennützige Weisheit?« Jetzt aber iſt für ihn dieſe Zeit gläubiger Ergebung für immer vorüber. Prometheus weiß, daß der Menſch ganz allein auf ſich ſelbſt geſtellt iſt und daß einzig in ſeiner Thätigkeit ſein Glück und ſein Ziel liegt.

Ich will nicht, ſag' es ihnen!
Und kurz und gut, ich will nicht!
Ihr Wille gegen meinen!
Eins gegen Eins,
Mich dünkt, es hebt ſich!
— — — — —
Ihr Burggraf ſein
Und ihren Himmel ſchützen?
Mein Vorſchlag iſt viel billiger.
Sie wollen mit mir theilen, und ich meine,
Daß ich mit ihnen nichts zu theilen habe.
Das, was ich habe, können ſie nicht rauben,
Und was ſie haben, mögen ſie beſchützen.
Hier Mein und Dein,
Und ſo ſind wir geſchieden.

Epimetheus.

Wie vieles iſt denn Dein?

Prometheus.

Der Kreis, den meine Wirkſamkeit erfüllt,
Nichts drunter und nichts drüber!
— — — — —
Hier meine Welt, mein All!
Hier fühl ich mich;
Hier alle meine Wünſche
In körperlichen Geſtalten.
Meinen Geiſt ſo tauſendfach
Getheilt und ganz in meinen theuern Kindern!

Iſt der erſte Akt die Verneinung der überweltlichen Götter, ſo iſt der zweite Akt die Darſtellung des reinen, lediglich auf ſich ſelbſt ruhenden Menſchenthums, wie es aus eigener Kraft ſich entfaltet und ſich ewig läutert und fortbildet. »Sieh nieder, Zeus, auf meine Welt, ſie lebt! Ich habe ſie geformt nach meinem Bilde, ein Geſchlecht, das mir gleich ſei, zu leiden, weinen, zu genießen und zu freuen ſich und Dein nicht zu achten wie ich!« Doch iſt dieſer Akt entſchieden ſchwächer und unreifer. Statt der tiefſinnig dichteriſchen Vorführung des geſchichtlichen Lebens, wie es die Idee des Gedichts, freilich weit über das Vermögen und die Grenzen dichteriſcher Darſtellbarkeit hinaus, unabweislich erforderte, nur flüchtig zuſammengeraffte Gedanken über die erſten Bildungsanfänge aus Rouſſeau's Abhandlung über den Urſprung und die Grundlagen der Ungleichheit unter den Menſchen. Und zuletzt ſogar eine faſt an Leſſing's Grille von der Seelenwanderung erinnernde Hinweiſung auf perſönliche Unſterblichkeit, die doch mit einer ſtreng pantheiſtiſchen Anſchauungsweiſe ſchlechterdings unvereinbar iſt.

Es iſt offenbar, daß Goethe, der unabläſſig Fortſchreitende, das Unzulängliche dieſes zweiten Aktes bald durchſchaute. Das Drama als Drama wurde aufgegeben. Aber der eigenſte Kern und Gehalt deſſelben, der gottleugnende Titanentrotz, wurde in jenen lyriſchen Prometheusmonolog zuſammengefaßt, der eine

der bekannteſten und gewaltigſten Dichtungen Goethe's iſt und der zum Erhabenſten gehört, was jemals das menſchliche Dichtungsvermögen geſchaffen.

Nur auf dieſe Weiſe erklärt ſich die wörtliche Uebereinſtimmung einzelner Stellen des Gedichts und des Dramas. Es iſt ſehr zu bedauern, daß der Brief Goethe's an Merck (1835. Erſte Sammlung, S. 55), in welchem er dieſem das Prometheusgedicht überſchickte, ohne Datum iſt; es kann aber kein Zweifel ſein, daß es Ende 1774 oder Anfang 1775 fällt. In ſeinem Alter hatte Goethe dieſen Urſprung ſeines Gedichts vergeſſen und hielt es in unbegreiflicher Selbſttäuſchung für das Bruchſtück einer einſt beabſichtigten Fortſetzung des Dramas ſelbſt. Das Drama aber iſt völlig abgeſchloſſen. Es lag gar keine Möglichkeit vor, die Handlung weiter fortzuführen.

Gleichzeitig dichtete Goethe am Fauſt. Und wer ſieht nicht den tiefen inneren Zuſammenhang beider Dichtungen? Prometheus weiß nur die verneinende Seite des Pantheismus auszuſprechen; Fauſt in jenem herrlichen Glaubensbekenntniß, das er Gretchen ablegt, ſpricht in unvergleichlicher Erhabenheit die bejahende gotterfüllte Seite aus. »Nenn's Glück, Herz, Liebe, Gott! Ich habe keinen Namen dafür! Gefühl iſt Alles! Name iſt Schall und Rauch, umnebelnd Himmelsgluth! Es ſagen's aller Orten alle Herzen unter dem himmliſchen Tage, jedes in ſeiner Sprache, warum nicht ich in der meinen?« Das Prometheusdrama wagte den kühnen Verſuch, das ganze große Leben der Menſchheit dichteriſch zu umſpannen, und mußte ſich folgerichtig zu einer dichteriſchen Philoſophie der Geſchichte vertiefen; die Fauſtdichtung eröffnet dieſelbe unendliche Perſpective, nur mit dem tiefgreifenden Unterſchied, daß ſie dem Thema eine tragiſche Wendung giebt, und daß ſie in tieferer Erkenntniß der naturbeſtimmten Grenzen plaſtiſcher Geſtaltung an die Stelle der ganzen Menſchheit einen titaniſchen Einzelhelden ſetzt, der entſchloſſen iſt, der ganzen

Menſchheit Wohl und Weh in ſeiner Bruſt zu tragen, und ſo ſein eigen Selbſt zu ihrem Selbſt erweitert.

Fauſt.

Schon ſeit Straßburg war die Idee der Fauſtdichtung in Goethe lebendig. Und offenbar war Fauſt auch in Wetzlar oft der Gegenſtand ſeiner Unterhaltungen mit vertrauten Freunden geweſen; das bekannte Gedicht, welches Gotter nach Empfang des Götz von Berlichingen an Goethe (Bd. 6, S. 70) richtete, ſchließt mit den Worten: »Schick' mir dafür den Doctor Fauſt, ſobald Dein Kopf ihn ausgebrauſt.« Doch iſt es ein Irrthum, wenn Goethe im zwölften Buch von Wahrheit und Dichtung Fauſt unter denjenigen Dichtungen nennt, welche bei ſeiner Rückkehr von Straßburg bereits weit vorgerückt geweſen. Die Ausführung fällt vielmehr erſt in den Sommer und Herbſt 1774.

Im Frühjahr 1775 ſcheint, bis auf wenige Scenen, bereits Alles vollendet geweſen zu ſein, was 1790 als Fauſtfragment in die Oeffentlichkeit trat. Boie, der am 14. und 15. October 1774 Goethe in Frankfurt beſuchte, nennt in ſeinen Reiſebriefen (vgl. Boie. Von K. Weinhold 1868, S. 70) Fauſt das Größte und Eigenthümlichſte, was Goethe gemacht habe, und ſetzt ausdrücklich hinzu, daß dies Gedicht bald fertig ſei. Und ganz damit übereinſtimmend ſagt Goethe in den Geſprächen mit Eckermann (Bd. 2, S. 62): »Fauſt entſtand mit meinem Werther; ich brachte ihn im Jahr 1775 mit nach Weimar.« In einem Scherzgedicht des Grafen Einſiedel vom 6. Januar 1776 heißt es von Goethe:

„Mit ſeinen Schriften unſinnsvoll
Macht er die halbe Welt itzt toll,
Schreibt n' Buch von ein'm albern Tropf
Der heiler Haut ſich ſchießt vor'n Kopf.
Parodirt ſich drauf als Doctor Fauſt,
Daß 'm Teufel ſelber vor ihm grauſt."

Auf diese frühe Entstehungszeit gehörig zu achten, ist für das Verständniß und die Beurtheilung der Fausttragödie von höchster Bedeutung. Einzig aus ihr ist der innerste Kern und die Grundstimmung des Gedichts erklärbar. Die Fausttragödie ist der tiefste und umfassendste dichterische Ausdruck der dunklen dämonischen Tiefen der Sturm- und Drangperiode. Und wenn gleichwohl die Fausttragödie das tiefste und eigenthümlichste Gedicht nicht nur der deutschen Literatur, sondern der gesammten neueren Bildung ist, so liegt hierin nur der Beweis, welche eingreifende und hoch wichtige Stellung diese oft gescholtene Epoche in der Geschichte des modernen Geisteslebens einnimmt.

Es ist das alte Thema von dem tragischen Kampf und Widerspruch zwischen dem angeborenen Unendlichkeitsgefühl und den angeborenen Schranken der menschlichen Endlichkeit; in neuer vertiefter Spiegelung. Werther's sich selbst verzehrende Empfindungsinnerlichkeit und Prometheus' kühner Titanentrotz zeigt sich in Faust als der leidenschaftliche Protest gegen das todte Buchstabenwesen, als der Ruf nach lebendiger Erkenntniß im Geist und in der Wahrheit, als der unstillbare und doch ununterdrückbare Drang nach ungebrochener Allheit und Ganzheit des Empfindens und Denkens. Wäre es möglich, die Stimmung, aus welcher die Faustdichtung hervorgegangen, mit einem einzigen Wort zu bezeichnen, so wäre es jenes Wort, auf welches Goethe (Bd. 22, S. 81) die Denkweise Hamann's zurückführt. »Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, es werde nun durch That oder Wort oder sonst hervorgebracht, muß aus sämmtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich!«

Die Sage vom Doctor Faust, ein Kind des Reformationszeitalters, war noch von ausschließlich theologisirender Haltung. Faust ist zwar auch in ihr schon ein gelehrter Mann mit einem »unsinnigen und hoffärtigen« Kopf, der alle Gründe von Him-

mel und Erde erforschen wollte, dessentwegen man ihn allezeit den Speculirer genannt hat; aber das Motiv des Wissenshochmuths wird veräußerlicht und verflacht. Faust schließt seinen Vertrag mit dem Teufel nur, um vor der Menge mittelst seiner Zauberkünste durch allerlei Schwank und Kurzweil zu glänzen, und das erbauliche Ende ist, daß der Frevler zuletzt für seine arge Vermessenheit ganz erschrecklich in die ewige Höllenpein fährt. Und auch das Puppenspiel der Volksbühne, das zunächst auf Goethe's Phantasie wirkte, hatte im Wesentlichen diese Auffassung nicht überschritten. Die Umbildung und Vertiefung zur Tragik des menschlichen Erkenntnißlebens gehört einzig Goethe's genialer Erfindung. Aber der Anschluß an die Sage bot dem Dichter nicht nur die feste Unterlage gegebener und zum Theil schon plastisch ausgeprägter Gestalten und Situationen, sondern vor Allem auch den unersetzlichen Vortheil jenes dämmernden, halb mystischen Hintergrundes, auf dem allein das urelementare Walten dämonischer Leidenschaft Möglichkeit der Entfaltung und zwingende Glaubhaftigkeit gewinnen konnte.

Vom ersten Anfang an stehen wir mitten im Grundmotiv. Das Fragment von 1790 beginnt sogleich mit dem ersten ergreifenden Monolog Faust's. Die Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater, der Prolog im Himmel, welche jetzt die Dichtung eröffnen, sind erst Zusätze der weiter ausgeführten neuen Ausgabe von 1808.

Tief lyrisch, der innerste Erguß der gewaltigsten Seelenkämpfe, ist dieses leidenschaftliche Selbstgespräch zugleich voll des lebendigsten dramatischen Fortschritts. Es ist der Kern, aus dessen Triebkraft alle weiteren Handlungen und Verwicklungen folgerichtig und unabweislich herauswachsen. Unzweifelhaft ist dieser Monolog auch der Zeit nach das Erste, was Goethe von der Faustdichtung niederschrieb.

Nacht. Trüber Lampenschein. Faust in seinem hochgewölb-

ten engen gothiſchen Zimmer auf dem Seſſel am Pulte, unruhig, gramvoll leidenſchaftlich. Lang zurückgehalten und darum nur um ſo leidvoller ringt ſich der Aufſchrei der Verzweiflung über die Trüglichkeit und das Stückwerk menſchlichen Wiſſens aus ſeinem bewegten Innern. Alle Facultäten hat er durchaus ſtudirt mit heißem Bemühn, und nun iſt er ſo klug als zuvor, und ſieht nur, daß wir nichts wiſſen können. In ungeſtilltem brennendem Erkenntnißverlangen greift er zu den Wundern der Magie, ob nicht durch Geiſtes Kraft und Mund ihm das Geheimniß der wirkenden Natur kund werde. »Wo faß ich dich, unendliche Natur? Euch Brüſte, wo? Ihr Quellen alles Lebens, an denen Himmel und Erde hängt, dahin die welke Bruſt ſich drängt, Ihr quellt, Ihr tränkt, und ſchmacht ich ſo vergebens?« Schon meint Fauſt den Geiſt des Natur-Alls lebendig vor ſich zu ſehen. Er erſchrickt vor der erdrückenden Uebergewalt der Erſcheinung. Aber den Geiſt der Erde meint er faſſen zu können; er vermißt ſich der Kraft, der Erde Weh, der Erde Glück zu tragen. Wagenden Muthes beſchwört er den Erdgeiſt. Er wird nur um ſo herber in das Gefühl ſeiner Nichtigkeit zurückgeworfen. Der Erdgeiſt antwortet: »Du gleichſt dem Geiſt, den Du begreifſt, nicht mir!« Fauſt zuſammenſtürzend: »Nicht Dir! Wem denn? Ich Ebenbild der Gottheit! Und nicht einmal Dir!«

Mit wunderbarſter Kunſt der Kompoſition folgt jetzt das Geſpräch mit Wagner, dem Famulus. Es iſt der Gegenſatz zwiſchen dem unbefriedigten brennenden Verlangen nach lebendiger geiſtvoller, in die Tiefe dringender Erkenntniß, und der mechaniſchen, todten, an allerlei äußerlichen Kenntniſſen haftenden und darum ſtets mit ſich ſelbſt zufriedenen dünkelhaften Buchſtabengelehrſamkeit. »Wie nur dem Kopf nicht alle Hoffnung ſchwindet, der immerfort am ſchaalen Zeuge lebt; mit gier'ger Hand nach Schätzen gräbt, und froh iſt, wenn er Regenwürmer findet!«

Es ist leicht zu sehen, welche Zeiteinflüsse sich in diese Conception zusammendrängten. Einerseits in dem mythischen Bilde der magischen Geisterbeschwörungen das ungeduldige, sich überstürzende, unmittelbare Erfassenwollen des Vollen und Ganzen durch die Erleuchtung und Offenbarung genialen inneren Schauens und Ahnens, das eben jetzt unter dem Banner der neuen Genialitätssucht als Verjüngungsruf durch alle Gemüther ging und das wenige Jahrzehnte nachher von Schelling in den Begriff der sogenannten intellectuellen Anschauung formulirt wurde. Und andererseits in der vernichtenden Antwort des Erdgeistes die Einwirkung der Lehre Kant's von der Unerkennbarkeit des Wesens der Dinge, des Dinges an sich, wie sie derselbe, noch vor dem Erscheinen der Kritik der reinen Vernunft, bereits in sich ausgebildet, und wie sie offenbar durch die Unterhaltungen mit Herder dem jungen Dichter sich tief in die Seele geprägt hatte. Aber alles blos Zufällige und Zeitliche ist abgestreift. Es ist die tiefe Tragik des ins Unbedingte strebenden und doch immer wieder unerbittlich in seine undurchbrechbaren Grenzen zurückgewiesenen menschlichen Denkvermögens.

So weit die Exposition. Mit ihr bricht zunächst das Fragment von 1790 ab, um den Faden erst wieder aufzunehmen, nachdem der Vertrag zwischen Faust und Mephistopheles bereits geschlossen ist.

Die gewaltigen Motive und Ausführungen, welche jetzt diese Lücke des ersten Fragments ausfüllen (in der Ausgabe von vierzig Bänden S. 28—72), traten insgesammt erst in der Ausgabe von 1808 hinzu, und sind zum größten Theil in der letzten Hälfte der neunziger Jahre entstanden.

Allein sie sind durchaus innerhalb derselben Grundstimmung gehalten und erweitern und steigern die Handlung mit einer Folgerichtigkeit, die um so bewunderungswürdiger ist, da der Dichter den Stimmungen und Bildungszuständen der ursprünglichen

Conception inzwischen doch so ganz und gar entwachsen war. Ihr Ziel ist, Schritt vor Schritt mit unausweichlicher innerer Nothwendigkeit Faust zu jenem verzweifelten Bündniß mit Mephistopheles zu führen.

Was bleibt dem vermessenen Himmelsstürmer nach dem niederschmetternden Donnerwort des Erdgeistes? »Den Göttern gleich ich nicht! Zu tief ist es gefühlt, dem Wurme gleich ich, der den Staub durchwühlt, den, wie er sich im Staube nährend labt, des Wandrers Tritt vernichtet und begräbt!« Der Gedanke des Selbstmords drängt sich in seine Seele. Und zwar nicht blos im Sinn feiger Selbstvernichtung, sondern weit mehr noch in jenem tiefen metaphysischen Sinn, die elende Grenze der Körperlichkeit, die ihn von dem Empfinden und Erkennen des All scheidet, kühnen Muthes zu vernichten. Varnhagen erzählt in der Lebensbeschreibung der Königin Sophie Charlotte (1837, S. 232), daß diese auf ihrem Sterbebett die Umstehenden ermahnte, sie nicht zu beklagen; sie gehe jetzt ihre Wißbegierde zu befriedigen über die Urgründe der Dinge, die ihr Leibniz niemals habe erklären können; der Tod erschien ihr als der Löser aller Räthsel.

„Zu neuen Ufern lockt ein neuer Tag.
Ich fühle mich bereit
Auf neuer Bahn den Aether zu durchdringen,
Zu neuen Sphären reiner Thätigkeit.
Dies hohe Leben, diese Götterwonne!
Du erst noch Wurm, und die verdienteſt Du?
Ja kehre nur der holden Erdensonne
Entschlossen Deinen Rücken zu!
Vermesse Dich, die Pforten aufzureißen,
Vor denen Jeder gern vorüberschleicht."

Es ist ein tief ergreifendes und überaus fruchtbares Motiv, daß es das Herüberklingen des frommen Glockentons und der heiligen Ostergesänge ist, welches die Ausführung dieses letzten ernsten Schrittes hindert. Wie feierlich tröstlich preiset der Chor

den Auferstandenen, den Meister, der allen Thätigen und Liebebeweisenden nah ist! Und wie mächtig regt sich in dem Verzweifelnden die holde Erinnerung, wie einst in glücklich unschuldsvoller Jugendzeit diese süßen Himmelslieder ihn zu Sabbathstille und brünstigem Gebet und zugleich zu den munteren Spielen heiterer Frühlingsfeier riefen. »Die Thräne quillt, die Erde hat mich wieder.«

Die nächstfolgenden Scenen, der Spaziergang vor dem Thor, und der tiefe Monolog, in welchem Faust den Grundtext des Neuen Testaments in sein geliebtes Deutsch zu übertragen sucht, stehen mit diesem Motiv im engsten Zusammenhang.

Jene fröhlichen Spaziergänger am Ostersonntagnachmittag, unvergleichliche genrebildliche Typen der verschiedenen Stände, Geschlechter und Lebensalter, haben in diesem Gedicht die Stellung, daß sie lebendig vor Augen führen, wie die Menge es anfängt, mit den Forderungen, welche Faust so hart bedrücken, sich sorglos abzufinden oder vielmehr sie von Hause aus in sich gar nicht aufkommen zu lassen. Und es ist nur die ergötzliche Kehrseite derselben glücklich beschränkten Flachheit, wenn wir auf diesem Spaziergang an Faust's Seite zugleich Wagner erblicken, der sich aus diesem verhaßten Fiedeln und Schreien und Kegelschieben zurücksehnt zu seinen Büchern und Pergamentrollen. O wie gern möchte Faust Mensch sein mit den Menschen! Aber wie kann sein hochstrebendes Unendlichkeitsgefühl sich einengen in dieses gewöhnliche Erdendasein? Es ist bedeutsam, daß hier zuerst die unheimliche Gestalt des Mephistopheles hereinragt!

Und wie gern möchte Faust wieder zurückkehren zur frommen Kindereinfalt schlichter Gläubigkeit! Aber wie kann er es, nachdem bereits alle Zweifel in seiner Seele gerungen? »Im Anfang war das Wort! hier stock ich schon, ich kann das Wort so hoch unmöglich schätzen!« — Im Anfang war der Sinn.

»Ist es der Sinn, der Alles wirkt und schafft?« Im Anfang war die Kraft! Was ist Kraft ohne Bethätigung und Erfüllung? Das ist nicht mehr die Demuth und die innere Versöhnung kindlicher Unterwerfung, das ist das stolze Selbstbewußtsein der unveräußerlichen freien Forschung, das ist das Denken und Wissen des Pantheismus, welches den Menschen und die Natur rein und frei auf sich selbst stellt.

Zurück ist unmöglich; vorwärts!

Faust tritt aus dem Marterort der Studierstube in die weite Welt, aus der einsamen, in sich versunkenen Beschaulichkeit, oder wie sich Mephistopheles ausdrückt, aus dem Kribskrabs der Imagination in das bewegte thätige Leben. »Grau, theurer Freund, ist alle Theorie; grün allein des Lebens goldner Baum.« »Ein Kerl, der speculirt, ist wie ein Thier auf dürrer Haide, von einem bösen Geist herumgeführt, und rings umher liegt schöne grüne Weide.« Es ist der Uebergang aus der Speculation zur Erfahrung. Losgebunden, frei, will Faust erfahren, was das Leben sei.

Mephistopheles enthüllt sich. Der realistische Gegenschlag gegen den phantastischen Idealismus! Der Kampf mit dem Leben ist um so schwerer und gefahrvoller, je verwegener und ins Unbedingte strebender derselbe unternommen wird.

Es war eine schwierige, aber unerläßliche Aufgabe des Dichters, diesen gewaltigen Umschwung in Faust's Sinnesweise nach Ursprung und Ziel mit zwingender Ueberzeugungskraft klar vor Augen zu stellen. Und lange Zeit scheint Goethe über die beste Art der Behandlung geschwankt zu haben. Wir irren schwerlich, wenn wir grade hier eines Entwurfs gedenken, welcher sich in den hinterlassenen, zum Faust gehörigen Papieren findet (Bd. 34, S. 318 ff.). Es ist eine akademische Disputation; Mephistopheles, als fahrender Scholasticus, begründet gegen Faust, der noch auf Seiten der Speculation steht, das Lob des Vagirens und

der aus dieſem entſpringenden Fülle und Macht der Erfahrung. In einem Briefe an Schiller vom 6. März 1800 bezeichnet Goethe ausdrücklich dieſen Disputationsactus als eine noch auszufüllende Lücke und verhehlt dabei nicht, daß die künſtleriſche Geſtaltung eines ſo bedeutenden Motivs freilich nicht aus dem Stegreif entſtehen könne. In der jetzt vorliegenden Faſſung der Fauſtdichtung fehlt dieſe Scene; wahrſcheinlich weil ſich der Dichter bei dem Verſuch der Ausführung überzeugte, daß dieſe rein und ausſchließlich wiſſenſchaftliche Frage über das Verhältniß von Speculation und Empirie ſich unüberwindbar den Grenzen dichteriſcher Darſtellbarkeit entziehe. Aber indem Goethe von dieſem Motiv abſtand, mußte er nur um ſo mehr bedacht ſein, den Umſchwung Fauſt's mit möglichſter Eindringlichkeit als die unausweichliche Folge ſeiner inneren Gemüthsrevolution zu ſchildern. Der Gram der Enttäuſchung frißt, gleich dem Geier des Prometheus, an Fauſt's Leben. Von der einen Ueberſtürzung ſtürzt Fauſt in die andere; dies iſt der Grund und der Sinn jenes berühmten Fluchmonologs, in welchem Fauſt nicht blos den phantaſtiſchen Truggebilden, nicht blos Allem, was die Seele mit Lock- und Gaukelwerk umſpannt, ſondern auch allen weſenhafteſten und unaufgebbarſten idealen Gütern des Lebens, dem Ruhm, dem Machtgefühl des Beſitzes, der Treue zu Weib und Kind, der Liebe, der Hoffnung, dem Glauben, der Geduld, in blinder Bethörung Hohn ſpricht. Zuletzt als die Summe dieſer unverwindbaren Enttäuſchung das inhaltſchwere Wort zu Mephiſtopheles:

„Ich habe mich zu hoch gebläht,
In Deinen Rang gehör ich nur.
Der große Geiſt hat mich verſchmäht,
Und mir verſchließt ſich die Natur.
Des Denkens Faden iſt zerriſſen,
Mir ekelt lange vor allem Wiſſen.
Laß in den Tiefen der Sinnlichkeit
Uns glühende Leidenſchaften ſtillen.

Stürzen wir uns in das Rauſchen der Zeit,
Ins Rollen der Begebenheit!
Da mag denn Schmerz und Genuß,
Gelingen und Verdruß,
Miteinander wechſeln wie es kann,
Nur raſtlos bethätigt ſich der Mann."

Man kann das Bedenken nicht unterdrücken, daß der Dichter, indem er dem verzweifelten Entſchluß Fauſt's, ſich dem Teufel zu übergeben, die Ueberzeugungskraft innerer pſychologiſcher Folgerichtigkeit und Nothwendigkeit ſichern wollte, hier in der dramatiſchen Steigerung ſogar zu weit gegangen iſt. Fauſt giebt den Idealismus nicht auf, ſondern verbleibt in ſeinem innerſten Weſen nach wie vor derſelbe vermeſſene ungeſtüme Idealiſt, der er bisher geweſen; er überträgt ſeine idealiſtiſche Schrankenloſigkeit nur auf andere Bethätigungskreiſe.

An der Spitze dieſer neuen Entwicklungsſtufe ſteht der Vertrag, welchen Fauſt mit Mephiſtopheles abſchließt.

Goethe hat dieſen aus der Sage entlehnten Zug von Grund aus vertieft. Jene zwei Seelen, welche in Fauſt's Bruſt wohnen, die ſinnlich realiſtiſche, die in derber Liebesluſt ſich an die Welt haltende, und die idealiſtiſche, die aus dem Duſt der gemeinen Wirklichkeit emporſtrebende, entfalten ſich jetzt, da Fauſt aus der Abgezogenheit der Speculation in das werkthätige handelnde Leben tritt, in lebendigem Zuſammenwirken und zugleich in tief bedeutſamem Gegenſatz. Wie Clavigo und Carlos im Grund ihres Weſens nur eine und dieſelbe Perſon ſind und nur der dramatiſchen Greifbarkeit und Anſchaulichkeit halber in verſchiedene Geſtalten auseinandertreten, ſo iſt es auch mit Fauſt und Mephiſtopheles. Jener iſt der einſeitige Idealiſt, dieſer der einſeitige Realiſt; erſt Fauſt und Mephiſtopheles zuſammen bilden den vollen und ganzen Fauſt, den vollen und ganzen Menſchen. Fauſt verbindet ſich mit Mephiſtopheles, d. h. entfeſſelt die Leidenſchaft, nicht um in ſchaalem Lebensgenuß unterzugehen und ſich

ſelbſt zu verlieren, ſondern als der ernſte raſtloſe Denker, der, nachdem er der Oede und Unzulänglichkeit der Schulweisheit entwachſen iſt, ſich mit der Macht und Fülle ſeines friſchen Empfindens und Erlebens erfüllen und durchdringen will. Für Fauſt iſt die Gluth der Sinnlichkeit, der Herzſchlag der Leidenſchaft, nicht Zweck, ſondern nur Mittel lebensvoller allumfaſſender Erkenntniß. Fauſt kann dem Mephiſtopheles nur verfallen, wenn er von ſich ſelbſt abfällt.

Fauſt.

„Werd ich beruhigt je mich auf ein Faulbett legen,
So ſei es gleich um mich gethan!
Kannſt du mich ſchmeichelnd je belügen,
Daß ich mir ſelbſt gefallen mag,
Kannſt du mich mit Genuß betrügen,
Das ſei für mich der letzte Tag!
Die Wette biet ich!

Mephiſtopheles.

Topp.

Fauſt.

Und Schlag auf Schlag!
Werd ich zum Augenblicke ſagen,
Verweile doch, Du biſt ſo ſchön!
Dann magſt Du mich in Feſſeln ſchlagen,
Dann will ich gern zu Grunde gehn!
Dann mag die Todtenglocke ſchallen,
Dann biſt Du Deines Dienſtes frei,
Die Uhr mag ſtehn, der Zeiger fallen,
Es ſei für mich vorbei!

Mephiſtopheles.

Bedenk es wohl, wir werden's nicht vergeſſen.

Fauſt.

Dazu haſt Du ein volles Recht,
Ich habe mich nicht freventlich vermeſſen."

Und hier münden wir wieder in das Fragment von 1790. Es beginnt unmittelbar nach dem Vertragsabſchluß, mit den Worten:

»Und was der ganzen Menſchheit zugetheilt iſt, will ich in meinem innern Selbſt genießen, mit meinem Geiſt das Höchſt' und Tiefſte greifen, ihr Wohl und Weh auf meinen Buſen häufen, und ſo mein eigen Selbſt zu ihrem Selbſt erweitern, und, wie ſie ſelbſt, am End auch ich zerſcheitern.«

Die Erkenntnißtragödie wird Lebenstragödie.

Jetzt beſonders zeigt es ſich, daß Fauſt der Zwillingsbruder Werther's iſt, freilich der männlichere und thatkräftigere. Auch in Fauſt lebt und wirkt jenes dunkle Verlangen, welches Werther ſo herrlich ausſpricht: »Ach, wie oft habe ich mich mit Fittigen eines Kranichs, der über mich hinflog, zu den Ufern des ungemeſſenen Meeres geſehnt, aus dem ſchäumenden Becher des Unendlichen jene ſchwellende Lebenswonne zu trinken und nur einen Augenblick in der eingeſchränkten Kraft meines Buſens einen Tropfen der Seligkeit des Weſens zu fühlen, das Alles in ſich und durch ſich hervorbringt.«

Nur ſämmtliche Menſchen leben das Menſchliche. Es iſt die überwältigende Größe und zugleich die tragiſche Schuld Fauſt's, daß er, der Einzelne, in titaniſchem Unendlichkeitsgefühl die ganze Menſchheit ſein will.

Mit eindringlichſter Kunſt hat der Dichter dafür geſorgt, auch hier von Anfang an dieſe tragiſche Schuld ſeines Helden klar und feſt hervorzuheben. Unmuthsvoll fragt Fauſt: »Was bin ich denn, wenn es nicht möglich iſt, der Menſchheit Krone zu erringen, nach der ſich alle Sinne dringen?« Mephiſtopheles antwortet: »Du biſt am Ende, was Du biſt. Setz Dir Perücken auf von Millionen Locken, ſetz Deinen Fuß auf ellenhohe Socken, Du bleibſt doch immer was Du biſt. Glaub unſereinem, dieſes Ganze iſt nur für einen Gott gemacht.« Und jene unvergleichliche Schülerſcene, in welcher Mephiſtopheles mit ſo beißender Epigrammatik die Schwächen und Gebrechen der Wiſſenſchaft gei-

ßelt, zuletzt predigt doch auch ſie Maß und Selbſtbeſchränkung. »Dir wird gewiß einmal bei Deiner Gottähnlichkeit bange.«

Mephiſtopheles ſagt:

„Verachte nur Vernunft und Wiſſenſchaft,
Des Menſchen allerhöchſte Kraft,
Laß nur in Blend- und Zauberwerken
Dich von dem Lügengeiſt beſtärken,
So hab ich dich ſchon unbedingt! —
Ihm hat das Schickſal einen Geiſt gegeben,
Der ungebändigt immer vorwärts dringt,
Und deſſen übereiltes Streben
Der Erde Freuden überſpringt.
Den ſchlepp ich durch das wilde Leben,
Durch flache Unbedeutenheit,
Er ſoll mir zappeln, ſtarren, kleben,
Und ſeiner Unerſättlichkeit
Soll Speiſ' und Trank vor gier'gen Lippen ſchweben,
Er wird Erquickung ſich umſonſt erflehn;
Und hätt er ſich auch nicht dem Teufel übergeben,
Er müßte doch zu Grunde gehn!"

Es iſt folgerichtig die Aufgabe dieſes wunderbaren Gedichts, die geſammte bunte vielgeſtaltige Welt des handelnden Lebens vorzuführen. Weil Fauſt in ſeinem ſchrankenloſen Unendlichkeitsdrang der Univerſalmenſch ſein will, kann er in keiner einzigen einzelnen Lebensbethätigung ſeine volle Befriedigung finden; ruhelos, immer wieder aufs neue enttäuſcht, muß er ohne Unterſchied alle bedeutendſten Lebenskreiſe durchwandern.

So zerfällt das Gedicht fortan in eine unendliche Reihe von Einzelbildern oder, beſſer geſagt, von Einzeltragödien.

Fauſt's neue Laufbahn beginnt mit der Scene in Auerbach's Keller. Es iſt eine der frühſten Scenen, welche Goethe gedichtet hat. So lebendig und keck humoriſtiſch ſie iſt, in der Geſammtcompoſition iſt ſie nur ein aufhaltendes ſtörendes Einſchiebſel. Sie hatte nur Sinn, ſo lange das Genrebild der Oſterſpaziergänger fehlte. Jetzt ſagt ſie nur daſſelbe, was jene Scene viel anmuthiger und poeſievoller geſagt hat, wie leicht und ſorglos

die Menge mit wenig Witz und viel Behagen ihr Leben dahinlebt.

Die-Reihe der von der Idee des Gedichts geforderten Einzeltragödien wird durch die erſchütternde Liebestragödie Fauſt's und Gretchen's eröffnet.

Was das Denken nicht gewährte, ſoll die Orgie glühenden Sinnenlebens gewähren. »Des Denkens Faden iſt zerriſſen, mir ekelt lange vor allem Wiſſen; laß in den Tiefen der Sinnlichkeit uns glühende Leidenſchaften ſtillen.«

Nun trat aber der ſeltſame Fall ein, daß der Held des zweiten Aktes, wenn der hergebrachte Bühnenausdruck hier erlaubt iſt, ein ſinnenkräftiger Lebemann ſein mußte, während derſelbe Held im erſten Akt ein gramdurchfurchter, vorzeitig gealterter, einſamer Denker geweſen. Daher die Einſchiebung des tollen Weſens der Hexenküche; eine Scene, die bekanntlich von Goethe erſt in Rom verfaßt wurde. Die Sudelköcherei ſoll Fauſt dreißig Jahre vom Leibe ſchaffen. Das Phantaſtiſche konnte nur phantaſtiſch gelöſt werden.

Urkundlich iſt die Gretchentragödie einer der älteſten Beſtandtheile der Dichtung. Doch führt das Fragment von 1790 die Handlung nur bis zu jener erſchütternden Scene im Dome, in welcher die arme Schuldbeladene unter der Qual des böſen Gewiſſens ohnmächtig zuſammenbricht. Die Ermordung Valentin's, die Walpurgisnacht, der tief tragiſche und doch ſo mild verſöhnende Schluß, gehören erſt der ſpäteren Ausgeſtaltung.

An bezaubernder Anmuth und an tief tragiſcher Gewalt gehört dieſe Gretchentragödie zum Höchſten aller Poeſie.

Leichtfertig und frech beginnt Fauſt das Abenteuer. Bald aber gewinnt er ſein beſſeres Selbſt wieder. Es iſt von ergreifender Poeſie und Naturwahrheit, wie er innig gerührt vor ſeinem Frevel zurückbebt, als er hineinſchaut in die ſtille Seligkeit, in welcher das Mädchen lebt und waltet. »Umgiebt mich hier ein

Zauberduft? Mich drang's ſo grade zu genießen, und fühle mich in Liebestraum zerfließen!« Und Gretchen, das holde unbefangene Kind, hat den Fremden, der es wagte, Arm und Geleit ihr anzutragen, zwar ſchnippiſch und kurz angebunden von ſich gewieſen; innerlich aber iſt ſie doch mit ihm beſchäftigt, wir hören das unbewußte Anklingen erwachender Liebe in ihrem träumeriſchen Singen von der Treue des Königs von Thule. Nun der Spaziergang im Garten, das Sichöffnen und Sichfinden der liebeſchwellenden Herzen; eine Welt des naivſten und reinſten Liebesglücks, die durch den bedeutſamen Gegenſatz der Unterhaltungen zwiſchen Mephiſtopheles und Martha nur in um ſo hellerem Licht ſtrahlt. Wir belauſchen das Steigen und Wachſen der Leidenſchaft Fauſt's in jenem ernſten Selbſtgeſpräch, das er mit ſich in Wald und Höhle führt. Wie ſchaudert er, den Frieden des geliebten Mädchens zu untergraben, und wie ſehnt er ſich, den wüſten Gefährten wieder loszuwerden, der, je mehr Fauſt an ſeiner Seite in das ſinnliche Leben tritt, immer mehr und mehr ſich als der kalte und freche Schürer niedrigſter Sinnlichkeit zeigt; und wie ſtellt ſich doch immer wieder die unbezähmbare Begier vor ſeine halb verrückten Sinne! Und wir belauſchen das Steigen und Wachſen der Leidenſchaft nicht minder in Gretchen, wie es dem gepreßten Herzen Luft macht in jenem ſchönſten Liebeslied: »Meine Ruh iſt hin, mein Herz iſt ſchwer, ich finde ſie nimmer und nimmer mehr; wo ich ihn nicht hab, iſt mir das Grab, die ganze Welt iſt mir vergällt.« Darauf die wunderbar große Scene, in welcher die bekümmerte Geliebte in holdem Liebesgeplauder Fauſt um ſeine Religion fragt, und dieſer jenes großartig erhabene pantheiſtiſche Glaubensbekenntniß ausſpricht, das ſich einem Jeden unvergeßlich ins Herz prägt, der überhaupt die Tiefe und die Tragweite deſſelben zu fühlen und zu ermeſſen vermag. Und es iſt von einer Kühnheit und von einer Poeſie, die nur der Wurf des höchſten Genius ſein konnte, daß grade

hier, unmittelbar nach dem innigſten Seelenaustauſch, die Verſtrickung in ſittliche Schuld eintritt. Fauſt: »Ach kann ich nie ein Stündchen ruhig Dir am Buſen hängen und Bruſt an Bruſt und Seel' in Seele drängen?« Margarethe: »Seh ich Dich, beſter Mann nur an, weiß nicht, was mich nach Deinem Willen treibt; ich habe ſchon ſo viel für Dich gethan, daß mir zu thun faſt nichts mehr übrig bleibt.« Dies iſt der entſcheidende Umſchwung. Die Gretchentragödie wird ſociale Tragödie. Wohl hat die Leidenſchaft ein Recht; aber einſeitig und rückſichtslos durchgeführt wird dieſes Recht zum Unrecht gegen die unverrückbare ſittliche Weltordnung der Geſellſchaft. Es folgt der unausbleibliche Gegenſchlag. Furchtbar unerbittlich rächt ſich der verletzte Familiengeiſt. Nie wieder hat ſich Goethe an Energie der Erfindung und Geſtaltung ſo unmittelbar an die Seite Shakeſpeare's geſtellt! Zuerſt die verzehrende Gewiſſenspein im Herzen Gretchen's. Welch erſchütternde Steigerung in der raſchen Aufeinanderfolge des Geſprächs am Brunnen, des Gebets am Madonnenbilde: »Ach neige, Du Schmerzenreiche Dein Antlitz gnädig meiner Noth!« und der angſtvollen Vorahnung der Schrecken des Weltgerichts im Dome: »Ihr Antlitz wenden Verklärte von Dir ab, die Hände Dir zu reichen, ſchauert's den Reinen! Weh!« Dann der verſchuldete Tod der Mutter und des Bruders. Zuletzt in wahnſinniger Verzweiflung die Ertränkung des Kindes. Die in das innerſte Mark greifende Scene im Kerker. Wer verargt es der Armen, daß ſie Fauſt nicht folgen will, als er kommt, ſie vor dem letzten Urtheilsſpruch zu retten? Mephiſtopheles: »Sie iſt gerichtet!« Stimme von oben: »Iſt gerettet.« Mephiſtopheles zu Fauſt: »Her zu mir!« (Verſchwindet mit Fauſt.) Stimme von innen, verhallend, mild warnend: »Heinrich, Heinrich!«

Hier ſtehen wir am Schluß dieſer Dichtung, die man unter dem Geſammtnamen des erſten Theils des Fauſt zuſammenfaßt.

Nur wenige Worte über die Zusätze der Ausgabe von 1808. Die einleitenden Dichtungen, die Zueignung, das Vorspiel auf dem Theater, und der Prolog im Himmel, sind aus dem Kern ächtester Poesie geschnitten. Namentlich der Prolog im Himmel, der zum Theil dem Buch Hiob nachgebildet ist. Es gehört zum Staunenerregendsten, wie es der Dichter vermochte, über die Grundidee seiner Jugenddichtung, die ihm bereits selbst gegenständlich geworden, mit so bewußter Klarheit zu philosophiren und dieses Philosophiren über die tiefsten Fragen der Menschheit in so scharf abgemessene vollkräftige Gestalten zu legen. Anders stellt sich das Urtheil über die Wanderung Faust's und Mephistopheles' auf den Brocken in der Walpurgisnacht. Freilich ist der Sinn dieser Scene klar. In abgeschmackten Zerstreuungen sollte das mahnende Gewissen Faust's übertäubt werden. Aber weshalb diese frazzenhafte Phantastik in solcher Ausdehnung? Und noch dazu überladen mit satirischen Anspielungen auf die vorübergehendsten Tagesvorfälle? Weshalb gar das Zwischenspiel von Oberon's und Titania's goldener Hochzeit, das ursprünglich als Fortsetzung des Xenienkampfes für Schiller's Musenalmanach bestimmt war? Mit vollem Recht hat man von Willkür und unkünstlerischem Uebermuth gesprochen. Diese ungehörigen Zwischenspiele wirken um so störender, je ungeduldiger grade am Schluß der Gretchentragödie die gespannte Theilnahme dem verhängnißvollen Ausgang entgegenharrt.

Das Gewaltige und durchaus Unvergleichliche der Fausttragödie ist, daß sie nicht diese oder jene vereinzelte tragische Verwicklung des Menschenlebens aufgreift, sondern den innersten bestimmenden Nerv aller Menschentragik, den unlösbaren Widerspruch der dämonischen Ikarusnatur, die nach der Sonne strebt und doch fest an die Erdenschranken gebannt ist. Und die unvergleichliche Tiefe und Weite der

Grundidee kommt zu unvergleichlich vollendetem Ausdruck durch eine Macht und Tiefe der geſtaltenden Phantaſie und Sprachgewalt, deren Fülle und Zauber ſich kein fühlendes Herz entziehen kann.

Je bedeutender und umfaſſender der Gehalt der Fauſtdichtung war, um ſo natürlicher war es, daß der Dichter ſelbſt ſich unentfliehbar in ihren Kreis gebannt fühlte und in den verſchiedenſten Zeiten ſeines Lebens immer wieder zu ihrer Fortbildung und Ergänzung zurückkehrte. Schon als die jetzige Geſtalt des ſogenannten erſten Theils erſchien, waren vielfache Anfänge und Verzahnungen dieſer beabſichtigten Fortbildung und Ergänzung vorhanden. Wenigſtens einige Motive der von der Idee des Gedichts geforderten Reihe von Einzeltragödien ſollten angedeutet und künſtleriſch ausgeſtaltet werden. Es galt, wie ſich der Dichter ſelbſt einmal ausdrückt, den Helden aus ſeiner bisherigen kümmerlichen Sphäre herauszuheben und ihn in höhere Regionen und würdigere Verhältniſſe zu führen. Aber gewiß iſt, daß Goethe, ſo lange er noch in der vollen Friſche ſeiner Dichterkraft ſtand, die klarſte Einſicht hatte, daß die Unermeßlichkeit der Idee der Fauſttragödie im Sinn einer ſymboliſchen allgemeinen Menſchheitstragödie ſich dem feſten Abſchluß eines in ſich geſchloſſenen Kunſtwerkes für immer entgegenſtelle.

Als Goethe am 22. Juni 1797 an Schiller die Abſicht meldete, die Fauſtdichtung wieder aufzunehmen, ſchrieb Schiller an ihn: »Mir ſchwindelt ordentlich vor der Auflöſung; was mich daran ängſtigt, iſt, daß mir der Fauſt ſeiner Anlage nach eine Totalität der Materie zu erfordern ſcheint, wenn am Ende die Idee ausgeführt erſcheinen ſoll; und für eine ſo hoch aufquellende Maſſe finde ich keinen poetiſchen Reif, der ſie zuſammenhält.« Goethe antwortete: »Ihre Bemerkungen zu Fauſt waren mir ſehr erfreulich; ſie treffen mit meinen Vorſätzen und Planen recht gut zuſammen, nur daß ich mir's bei dieſer barbariſchen Kompo-

sition bequemer mache und die höchsten Forderungen mehr nur zu berühren als zu erfüllen denke. Das Ganze wird immer ein Fragment bleiben.«

Die Lösung und der Abschluß der Faustdichtung ist unmöglich, weil niemals der Augenblick eintreten kann, in welchem das aufstrebende Unendlichkeitsgefühl und die thatsächliche Endlichkeit bruchlos ineinander aufgehen.

In seinem Greisenalter wurde Goethe dieser Einsicht untreu. Der sogenannte zweite Theil des Faust bietet sich nicht blos als Fortsetzung, sondern als Abschluß. Doch ist dieser vermeintliche Abschluß nicht eine organische Krönung des hochragenden Baues, sondern nur ein dürftiges Nothdach.

Egmont.

Noch in den letzten Monaten seines Frankfurter Lebens, im Herbst 1775, tauchte in Goethe der Plan einer neuen Tragödie auf, die Geschichte Egmont's. Die Ausführung rückte rasch vor und wurde, wie Goethe in Wahrheit und Dichtung (Bd. 22, S. 406) berichtet, noch in Frankfurt selbst beinah zu Stande gebracht. Unstreitig ist Egmont gemeint, wenn in Reichard's Theaterkalender auf das Jahr 1777 (S. 146. 256) unter den ungedruckten Dramen Goethe's ein »Vogelschießen von Brüssel« genannt wird. Doch erfolgte seit dem 12. April 1778 in Weimar eine erneute Bearbeitung, die nach vielfachen Pausen und Unterbrechungen erst im April 1782 vollendet wurde. Die Aenderungen scheinen sich, wie aus einem Briefe Goethe's an Frau von Stein (Bd. 2, S. 170) hervorgeht, nur darauf beschränkt zu haben, das allzu Aufgeknöpfte und Studentenhafte der früheren Manier zu mildern und zu tilgen. Zuletzt die gründlichere Umbildung und der endgiltige Abschluß in der Zeit des zweiten Aufenthalts Goethe's in Rom, im Sommer 1787. Besonders die

letzten Akte wurden zum Theil neu geschaffen. Allein auch jetzt blieb die erste Grundanlage, wie sie der glücklichen Frankfurter Zeit entstammte, im Wesentlichen unangetastet. »Es sind ganze Scenen im Stücke, an die ich nicht zu rühren brauche,« schreibt Goethe (Bd. 24, S. 59) am 5. Juli 1787 an Herder. Und am 3. November desselben Jahres setzt er hinzu: »Man denke, was das sagen will, ein Werk vornehmen, das zwölf Jahre früher geschrieben ist, und es vollenden, ohne es umzuschreiben.«

Goethe's Egmont gehört daher in die Reihe der Goetheschen Jugenddichtungen. Ja, Egmont ist eine der wichtigsten derselben.

Es hat auf den ersten Anblick etwas durchaus Befremdendes und, fast möchte man sagen, etwas Räthselhaftes, daß unmittelbar neben den tief tragischen Gestalten des Werther, des Prometheus und Faust, in welchen die dämonische Qual versöhnungslosen Weltschmerzes den ergreifendsten und erhabensten Ausdruck gefunden, Egmont steht, die glänzende dichterische Verherrlichung unbefangener Gemüthsfrische und genialer Leichtlebigkeit. Doch zeigt sich bald, daß Egmont trotz aller Verschiedenheit jenen ernsten Charakteren aufs tiefste verwandt ist. Dieselbe Maßlosigkeit und Ungebundenheit, derselbe ungestüme Drang sich voll und ganz auszuleben; nur in anderer Aeußerung und Richtung; nicht der Nachtseite, sondern der freundlichen Lichtseite des Lebens zugewendet.

In Goethe's Egmont liegt Goethe's Frohnatur, wie im Werther und Faust sein philosophisches Wühlen und Grübeln. Es ist das Lebensideal des übersprudelnden Jugendmuthes. Heißblütiges Sinnenleben im untrennbaren Bunde mit edelster Thatkraft; ungezügelte Lebenslust, aber auch im ernsten Kampf mit Gut und Blut einstehend.

Nichts ist irriger, als wenn Goethe in einer Stelle von Wahrheit und Dichtung (Bd. 22, S. 392) die Entstehung des

Egmont mit den in seinem Innern fortklingenden Nachwirkungen des Götz in Zusammenhang zu bringen sucht. Nicht um die Darstellung des niederländischen Freiheitskampfes war es dem Dichter ursprünglich zu thun, sondern lediglich um die Darstellung von Egmont's Charaktereigenthümlichkeit, wie sie ihm in der Geschichtserzählung Strada's, die er zufällig in seines Vaters Bibliothek fand, herzgewinnend entgegentrat. Weit zutreffender sagt Goethe selbst in einer anderen Stelle seiner Lebensgeschichte (Bd. 22, S. 400), daß ihm an Egmont am meisten dessen menschlich ritterliche Größe behagt habe, und daß besonders dies der Grund gewesen, warum er, im Gegensatz zu den gegebenen geschichtlichen Thatsachen, ihn in einen Charakter verwandelte, der solche Eigenschaften besaß, die einem Jüngling besser ziemen als einem Mann von Jahren, einem Unbeweibten besser als einem Hausvater, einem Unabhängigen mehr als einem, der, noch so frei gesinnt, durch mancherlei Verhältnisse begrenzt ist. »Als ich ihn«, fährt Goethe fort, »nun so in meinen Gedanken verjüngt und von allen Bedingungen losgebunden hatte, gab ich ihm die ungemessene Lebenslust, das grenzenlose Zutrauen zu sich selbst, die Gabe alle Menschen an sich zu ziehen und so die Gunst des Volks, die stille Neigung einer Fürstin, die ausgesprochene Liebe eines Naturmädchens, die Theilnahme eines Staatsklugen zu gewinnen, ja selbst den Sohn seines größten Widersachers für sich einzunehmen.«

Ein Bild schönster und liebenswürdigster Menschlichkeit, wie es nur ein Dichter erfinden und gestalten konnte, der in allen diesen Zügen warmer und stolzer Jugendlust sein eigenstes Selbst gab! Es ist der große tapfere Egmont, auf den alle Augen gerichtet sind und für den alle Herzen des Volks schlagen. Hochherzig, ritterlich, von Ruhm und Glück umstrahlt, ist er ein heiteres Weltkind, das rasch und fröhlich im frischen Genuß des Augenblicks lebt, ohne nach dem Morgen und Gestern

zu fragen. »Sind uns die kurzen bunten Lappen zu mißgönnen, die ein jugendlicher Muth um unseres Lebens arme Blöße hängen mag? Wenn Ihr das Leben gar zu ernsthaft nehmt, was ist denn dran?« Feinsinnig erinnert Körner in einem Briefe an Schiller (Bd. 1, S. 375) an Fieldings Tom Jones; Egmont ist Tom Jones in den großen geschichtlichen Stil übersetzt. Er geht seinen freien Schritt, als wenn die ganze Welt ihm gehöre; es ist keine falsche Ader an ihm und jede Anwandlung von Sorglichkeit dünkt ihm ein fremder Tropfen in seinem Blut. Und an dieser leichtlebigen Unbekümmertheit hält er auch dann noch fest, da sich bereits ringsum immer dichter und dichter die drohenden Wolken über ihn zusammenziehen. »Egmont«, sagt der Spanier Silva zum Herzog von Alba, »ist der Einzige, der, seit Du hier bist, sein Betragen nicht geändert hat. Den ganzen Tag von einem Pferd aufs andere, ladet Gäste, ist immer lustig und unterhaltend bei Tafel, würfelt, schießt und schleicht Nachts zum Liebchen. Die Anderen haben dagegen eine merkliche Pause in ihrer Lebensart gemacht, sie bleiben bei sich, vor ihrer Thür sieht's aus als wenn ein Kranker im Hause wäre«.

Die Zeitgenossen nannten Heinse's Ardinghello den Werther der Genußsucht. Auch auf Egmont ist dieser Ausdruck anzuwenden. Egmont wird ein Opfer seiner ungezügelten Lebenslust wie Werther ein Opfer seiner ungezügelten Empfindungsseligkeit.

Neben Egmont steht Clärchen; in ihrer holden Naturfrische und Herzensreinheit einzig Gretchen im Faust vergleichbar. Glücklich allein ist die Seele, die liebt. Es ist ein meisterhafter Zug des Dichters, daß er an Clärchens Seite den schlicht tüchtigen, ehrbar bürgerlichen Brakenburg gestellt hat, der nicht von ihr läßt, auch nachdem er längst gesehen, daß sie ihm für immer verloren ist. Das Bild Clärchens, das durch ihr Verhältniß

zu Egmont leicht Einbuße erleiden könnte, erhält dadurch erſt die richtige Beleuchtung.

Welche unendliche Fülle von Anmuth und Lieblichkeit in dieſem heiteren Liebesidyllion!

Und die Schönheit dieſer poeſievollen Sinnenwelt wirkt um ſo mächtiger, je bedeutender der dunkle Hintergrund der großen politiſchen Stimmungen und Ereigniſſe iſt.

Einerſeits der bunte Trubel der derbkräftigen Volksſcenen, deren packend individuelle Lebendigkeit und Naturtreue ſelbſt an Schiller, der für die Schwächen des Stücks ein ſo ſcharfes und unbeſtechliches Auge hatte, den begeiſtertſten Bewunderer fand. Und andererſeits die kalte Strenge und Rückſichtsloſigkeit der berechnenden Kabinetspolitik; der finſtere ſtarre gewaltthätige Alba, die feinverſtändige Herzogin von Parma, der ernſte ſtaatskluge Oranien, ganz und gar der wirkſame Gegenſatz der leichtfertigen Sorgloſigkeit Egmont's, die öffentlichen Dinge warm im Herzen tragend und jeden ſcheinbar noch ſo unbedeutenden Zug der Gegner feſt beobachtend, weil er es als den unverbrüchlichen Beruf ſeiner fürſtlichen Stellung erachtet, die Geſinnungen und die Rathſchläge aller Parteien zu kennen.

Offenbar ſtammt die Liebesidylle Egmont's und Clärchen's und das tumultuariſche Leben der Volksſcenen bereits aus der erſten Bearbeitung; dagegen gehört wohl die volle Ausgeſtaltung der männlich ernſten Charaktere, ſo wie die in den letzten Akten hervortretende Umbeugung Egmont's und Clärchen's in das Pathetiſche und Heroiſche, erſt der letzten römiſchen Bearbeitung an.

In der Kunſt der dramatiſchen Charakterzeichnung iſt Egmont ſicher eines der unvergleichlichſten Meiſterwerke. In keinem anderen ſeiner Dramen hat Goethe wieder ſo ſchauſpieleriſch dankbare Rollen geſchrieben. Was nach dem maßgebenden Vorgang Leſſing's das offene und klar ausgeſprochene, freilich bei unzulänglichen Dichterkräften oft ſeltſam verzerrte Streben

der gesammten jungen Dichterschule der Sturm- und Drangperiode war, im regen Wetteifer mit Shakespeare einen neuen, eigenartig und volksthümlich deutschen dramatischen Stil zu schaffen, der sich durch seine schärfere Naturwahrheit und Individualisirung von der hergebrachten Schablone der französischen Art und Kunst auf's bestimmteste unterscheide, kam im Egmont noch mehr als im Götz und Clavigo zu glänzendster künstlerischer Erfüllung und Vollendung.

Zu derselben Zeit, als Goethe in der antikisirenden Hoheit der Iphigenie einen Weg einschlug, der von dem durch Shakespeare vorgezeichneten Weg weit ablag, schuf er im Egmont, durch die Norm des ersten, aus früherer Zeit stammenden Entwurfs gebunden, eine der herrlichsten Schöpfungen jener Stilrichtung, die man im Gegensatz zu der idealen Typenhaftigkeit der Antike und der romanischen Renaissance mit Recht den realistisch germanischen Stil genannt hat.

Leider entspricht der Kunst der dramatischen Charakterzeichnung nicht die Kunst der dramatischen Komposition. Dies ist der unwiderlegliche Kern aller jener herben Vorwürfe, welche Schiller in seiner berühmten Recension gegen dieses Stück richtete.

Es rächt sich, daß Egmont kein wirklich tragischer Charakter, daß seine Schuld nur eine Unterlassungssünde, nicht eine kühn eingreifende That ist.

Daher das Lockere und Lose der Handlung. Selbst in Shakespeare's Hamlet kann man es sehen, wie sehr der zwingenden Einheit und dem raschen Fortschritt Abbruch geschieht, wenn dem Helden die den Gang der Ereignisse bestimmende Thatkraft fehlt; auch in der letzten, jetzt vorliegenden Fassung Hamlet's sind noch gar manche Scenen und Motive zurückgeblieben, die noch höchst störend an den Ursprung aus dem alten episirenden Historienstil erinnern. Wie also erst hier, wo der Held sich nicht wie Hamlet zuletzt doch zu entschlossener That aufrafft,

ſondern bis ans Ende ſeine ganze Natur darin ſucht und findet, mit offenen Augen nicht ſehen zu wollen? Wie alſo erſt hier, wo der Dichter noch unter den Nachwirkungen der in der Sturm- und Drangperiode allgemeingeltenden und von ihm ſelbſt im Götz bethätigten Anſchauung ſteht, daß das Drama nicht Einheit der Handlung, ſondern nur Einheit der Perſon verlange? Schiller ſpricht dieſes Gebrechen ſcharf, aber treffend aus, wenn er ſagt, daß im Egmont keine Verwicklung und kein eigentlich dramatiſcher Plan ſei, ſondern nur eine äußerliche Nebeneinanderſtellung mehrerer einzelner Handlungen und Gemälde, die beinah durch nichts zuſammengehalten würden als durch die Perſon des Helden; die Einheit des Stücks liege weder in den Situationen noch in irgend einer Leidenſchaft, ſondern lediglich im Menſchen. In dieſer Hinſicht iſt Egmont gegen Clavigo ein ganz entſchiedener Rückſchritt.

Und daher vor Allem auch das Untragiſche der Kataſtrophe. Egmont geht lediglich durch ſeine Sorgloſigkeit zu Grunde. In argloſer Unbefangenheit, voll übertriebenen Vertrauens zur gerechten Sache des Volks, wandelt er, wie Schiller ſich ausdrückt, gefährlich wie ein Nachtwandler auf jäher Dachſpitze. Der Gegner ſtört und überraſcht ihn. Wehrlos fällt er in deſſen Schlingen. Das iſt traurig, nicht tragiſch. Der Dichter hat im Gefühl dieſer Schwäche ſeines Grundmotivs Alles gethan, um am Schluß den Helden noch möglichſt zu heben und ſeinem Untergang jene tiefere und allgemeinere Bedeutung zu ſichern, die die unverbrüchliche Bedingung ächter Tragik iſt. Es iſt nicht gelungen. Ferdinand, der Sohn Alba's, kommt in Egmont's Gefängniß, getrieben von der begeiſterten Bewunderung des Helden, der ſeinen Jugendidealen wie ein Stern des Himmels vorgeleuchtet. Die ganze Scene iſt unwahr und phraſenhaft. Und zuletzt die Traumerſcheinung Clärchen's als Göttin der Freiheit. »Ich ſterbe für die Freiheit, für die ich

lebte und focht und der ich mich jetzt leidend opfere«, ruft Egmont bei dem Nahen der Trommeln aus, die ihm seine Abführung zum Schaffot verkünden. Schiller nennt dies allegorische Schlußtransparent einen jähen Saltomortale in die Wunderwelt der Oper. Ueberläßt doch der Dichter einer am Schluß einfallenden Siegessymphonie zu sagen, was doch recht eigentlich die treibende Idee des Stücks hätte sein sollen!

Den eigensten Gehalt des gewählten Stoffes, das große politische Pathos der niederländischen Freiheitskämpfe, hatte der Dichter von sich gewiesen, weil dieses Pathos seinem Denken und Empfinden fremd war; er modelte seinen Helden einzig nach seinem Ebenbild. Die Folge war, daß er nicht eine große historische Tragödie schuf, sondern nur ein historisches Charaktergemälde.

Gewiß ist, daß uns nicht blos eine trotz aller ihrer Schwächen ewig bewunderungswürdige Dichtung, sondern auch ein sehr wesentlicher Zug im Jugendbild Goethe's fehlen würde, fehlte uns die hochherzige, leichtlebige, liebenswürdige Heldengestalt Egmont's.

3.

Die ersten zehn Jahre in Weimar.

Dem jungen Titanen wurde das enge Leben in Frankfurt auf die Dauer unerträglich. Goethe ließ es geschehen, daß sein Vater ihn täglich mehr in Rechtsgeschäfte und einflußreiche Ver-

bindungen einzuspinnen suchte; aber nur darum, weil er, wie er an Kestner schreibt, Kraft genug in sich fühlte, jeden Augenblick mit einem gewaltsamen Riß alle diese siebenfachen Bastseile durchreißen zu können. Noch nach Jahren bekannte Goethe, an dem Mißverhältniß des engen und langsam bewegten bürgerlichen Kreises zu der Weite und Geschwindigkeit seines Wesens wäre er sicher zu Grunde gegangen.

Um so lockender war die Einladung des Herzogs von Weimar. Obgleich Goethe zunächst nur als Gast ging, ohne sich irgend zu binden, so war doch bereits von beiden Seiten die Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit festen Zusammenbleibens in Aussicht genommen. Schon bei den ersten flüchtigen Begegnungen in Frankfurt und Mainz hatte die unwiderstehliche Liebenswürdigkeit Goethe's ganz und gar die Seele des jungen Fürsten erobert. Ueberdies war durch einen glücklichen Zufall die eben erschienene Sammlung der Patriotischen Phantasieen von Justus Möser der hauptsächlichste Gegenstand ihrer ersten Unterhaltungen gewesen; es hatte sich gezeigt, daß der gefeierte Dichter des Götz und des Werther nicht blos Schauspielen und Romanen, sondern auch solchen Schriftstellern seine Aufmerksamkeit zuwende, deren Talent vom thätigen Leben ausgeht und in dasselbe unmittelbar nützlich wieder zurückkehrt. Welcher vielversprechende Gewinn für einen fürstlichen Jüngling, der erstrebte und wagte, auch als Fürst vor Allem ein voller und ganzer, reiner und natürlicher Mensch zu sein, und der den besten Willen und den festen Vorsatz hatte, an seiner Stelle entschieden Gutes zu wirken!

Am 7. November 1775, früh um fünf Uhr, traf Goethe in Weimar ein. Es ist einer der denkwürdigsten und bedeutungsvollsten Tage der deutschen Geschichte.

Wie mit Friedrich dem Großen der Geist des Aufklärungszeitalters, so war mit Karl August der Geist der deutschen

Sturm- und Drangperiode auf den Thron geſtiegen. Ba[illegible] erſten Tage waren daher Goethe und ſein junger fürſtlich[illegible] Herr auf's innigſte miteinander verbunden. Ein neuer Ste[illegible] war über Weimar aufgegangen. Bald wurde Goethe die l[illegible] lebende Seele nicht blos des Hofes, ſondern auch der Lande[illegible] verwaltung. Ueber die Art, wie Goethe die unerwartete wic[illegible] tige Aufgabe ergriff, hat Wieland das treffliche Wort: »Goeth[illegible] lebt und regiert und wüthet und giebt Regenwetter und Son[illegible] nenſchein und macht uns Alle glücklich, er mache, was er wolle.«

Ein fröhlicheres und unbefangen menſchlicheres Hofleben iſt niemals geführt worden als in dieſen erſten Regierungsjahren Karl Auguſt's. Alle in der blühendſten Jugend. Der Herzog und die Herzogin achtzehn Jahre alt; Goethe ſechsundzwanzig, Einſiedel fünfundzwanzig, Knebel einunddreißig; die Herzogin Amalia, Karl Auguſt's Mutter, eine Frau von ſechsunddreißig Jahren, von der zwangloſeſten Heiterkeit und ausgeſprochenſten Lebensluſt. Nach Goethe's eigenem Ausdruck, eine tolle Compagnie, wie ſie ſich auf ſo einem kleinen Fleck nicht wieder zuſammenfindet. Daher allerdings zuerſt noch viel geniale Ungebundenheit und Leichtfertigkeit, viel Ausgelaſſenheit, Derbheit und Thorheit, viel halsbrechende Jagden und Wettritte, luſtige Wanderungen, unermüdliche Schlittſchuhfahrten, geſellſchaftliche Schwänke und Neckereien, heitere poeſieverklärte Feſtlichkeiten in den Gärten von Tiefurt und Ettersburg, viel Redouten und Maskeraden. Es war gehäſſige Uebertreibung, wenn Wieland einmal ärgerlich ſagte, man wolle die beſtialiſche Natur brutaliſiren; aber geſchichtliche Wahrheit war es, wenn er Goethe, der, um Goethe's eigene Worte zu gebrauchen, meiſt der Anſtifter all dieſes Teufelszeugs war, mit einem Füllen verglich, das vorn und hinten ausſchlage. Der rückſichtsloſe Naturdrang der Sturm- und Drangperiode entfeſſelte ſich um ſo übermüthiger und tumultuariſcher, in je bewußterem Gegenſatz er ſich gegen

das lästige abgezirkelte Hofceremoniell fühlte. Aber es war die jugendfrische Heiterkeit großer und reiner Menschen. Die wohl zu beachtende ausschlaggebende andere Seite dieser vielverschrieenen Genialitäten ist eine Einfachheit und Gesundheit des Denkens und Empfindens, des Lebens und der Zustände, die wir jetzt kaum noch zu begreifen vermögen und die zumal in der Geschichte der Fürsten und Höfe völlig unerhört ist. Man denke an jenen unvergleichlichen Brief, welchen Karl August als regierender Herr am 17. Juli 1780 an Knebel (vgl. Knebel's Liter. Nachlaß. Bd. 1, S. 118) schrieb. Er lautet: »Guten Abend, lieber Knebel! Es hat neun Uhr geschlagen und ich sitze hier in meinem Kloster mit einem Lichte am Fenster und schreibe Dir. Der Tag war ganz außerordentlich schön und der erste Abend der Freiheit — denn heut früh verließen uns die Gothaer — ließ sich mir sehr genießen. Ich war so ganz in der Schöpfung und so weit von dem Erdentreiben. Der Mensch ist doch nicht zu der elenden Philisterei des Geschäftslebens bestimmt; es ist einem ja nicht größer zu Muth als wenn man die Sonne so untergehen, die Sterne aufgehen, es kühl werden sieht, und fühlt, daß das Alles so für sich, so wenig der Menschen halber; und doch genießen sie's und so hoch, daß sie glauben, es sei für sie. Ich will mich baden mit dem Abendstern und neu Leben schöpfen. Der erste Augenblick darauf sei Dein. Leb wohl so lange. — — Ich komme daher. Das Wasser war kalt, denn Nacht lag in seinem Schooße. Es war als tauchte man in die kühle Nacht. Als ich den ersten Schritt hineinthat, war's so rein, so nächtlich dunkel; über dem Berg hinter Oberweimar kam der volle rothe Mond. Es war so ganz stille. Wedel's Waldhörner hörte man nur von Weitem, und die stille Ferne machte mich reinere Töne hören als vielleicht die Luft erreichten.« Ganze Sommer verbringt der junge Herzog draußen in der grünen Einsamkeit des Parks im sogenannten Borkenhäus-

chen, deſſen einziger Raum ſein Wohn-, Arbeits- und Empfangszimmer und Schlafgemach zugleich war. Und auch Goethe iſt es am wohlſten in ſeinem engen unſcheinbaren Gartenhäuschen an den ſchönen Wieſen der Ilm, das er ſechs Jahre lang Sommer und Winter bewohnte. Was iſt es für ein entzückendes Bild reinſter einfachſter Menſchlichkeit und ureigenſter deutſcher Gemüthstiefe, wenn er kurz nach ſeinem Einzug in dieſes Häuschen im Mai 1776 an Auguſte von Stolberg ſchreibt: »Den ganzen Nachmittag war die Herzogin Mutter da und der Prinz und waren guten lieben Humors, und ich habe denn ſo herumgehausvatert, wie Alles weg war, ein Stück kalten Braten gegeſſen, und mit meinem Diener Philipp von ſeiner und meiner Welt geſchwätzt, war ruhig und bin's und hoffe gut zu ſchlafen zu holdem Erwachen.« Aehnlich ein Lied aus dem Sommer 1777 an Frau von Stein: »Und ich geh meinen alten Gang, meine liebe Wieſe lang, tauche mich in die Sonne früh, bad ab im Monde des Tages Müh, leb' in Liebes-Klarheit und Kraft, thut mir wohl des Herren Nachbarſchaft, der in Liebes-Dumpfheit und Kraft hinlebt, und ſich durch ſeltenes Weſen webt.«

Bald rief der Herzog ſeinen Freund auf zur Theilnahme an den öffentlichen Geſchäften. Es geſchah nicht ohne Schwierigkeiten. Nicht nur der Hofadel grollte, ſondern auch die Beamtenwelt.

Das auf urkundliche Aufzeichnungen geſtützte Buch von C. v. Beaulieu-Marconnay »Anna Amalia, Carl Auguſt und der Miniſter von Fritſch. 1874. S. 140 ff.« bezeugt, daß es beſonders der Miniſter von Fritſch war, welcher ſich Goethe's amtlicher Anſtellung ſehr entſchieden entgegenſtellte; er drohte ſogar mit einem Entlaſſungsgeſuch. Und wer kann es dem geſchulten und gewiſſenhaften Beamten, der ſeit langen Jahren an der Spitze der geſammten Verwaltung ſtand, verübeln, daß er Bedenken trug, einen jungen Mann, der ſehr entfernt von bü-

reaukratiſcher Gemeſſenheit war und der kein anderes Anrecht hatte als der perſönliche Freund des Herzogs zu ſein, mit der wichtigen Stellung eines Mitgliedes der höchſten Behörde betraut zu ſehen? Aber der Herzog blieb unbeugſam. Am 10. Mai 1776 erließ er an den Miniſter die hochherzige Erklärung: »Wäre der Dr. Goethe ein Mann eines zweideutigen Charakters, würde ein Jeder Ihren Entſchluß billigen, Goethe aber iſt rechtſchaffen, von einem außerordentlich guten und fühlbaren Herzen; nicht allein ich, ſondern einſichtsvolle Männer wünſchen mir Glück, dieſen Mann zu beſitzen. Sein Kopf, ſein Genie iſt bekannt. Sie werden ſelbſt einſehen, daß ein Mann wie dieſer nicht würde die langweilige und mechaniſche Arbeit, in einem Landescollegio von unten auf zu dienen, aushalten. Einen Mann von Genie nicht an dem Orte zu gebrauchen, wo er ſeine außerordentlichen Gaben gebrauchen kann, heißt ihn mißbrauchen. Was aber den Einwand betrifft, daß durch den Eintritt viele verdiente Leute ſich für zurückgeſetzt erachten würden, ſo kenne ich erſtens Niemand in meiner Dienerſchaft, der meines Wiſſens darauf hoffte, und zweitens werde ich nie einen Platz, welcher in ſo genauer Verbindung mit mir, mit dem Wohl und Wehe meiner Unterthanen ſteht, nach Anciennität, ſondern nach Vertrauen vergeben. Was das Urtheil der Welt betrifft, welche mißbilligen würde, daß ich den Dr. Goethe in mein wichtigſtes Collegium ſetze, ohne daß er zuvor weder Amtmann, Profeſſor, Kammerrath oder Regierungsrath war, dieſes verändert gar nichts. Die Welt urtheilt nach Vorurtheilen; ich aber und Jeder, der ſeine Pflicht thun will, arbeitet nicht, um Ruhm zu erlangen, ſondern um ſich vor Gott und ſeinem eigenen Gewiſſen rechtfertigen zu können und ſucht auch ohne den Beifall der Welt zu handeln«. Die Vermittlung der Herzogin-Mutter vermochte den Miniſter umzuſtimmen. Das Decret, welches Goethe unter dem Titel eines Geheimen Legationsrathes Sitz und Stimme »im geheimen Conſilio« gab, iſt

vom 11. Juni 1776; am 25. Juni wurde Goethe durch den Herzog ſelbſt in ſein Amt eingeführt. Es iſt ein ſchönes Zeugniß für Goethe, daß er ſich durch ſeinen reinen Willen, durch uneigennütziges Streben und durch tüchtige Leiſtungen bald Achtung und Anerkennung zu erzwingen wußte, obgleich Fritſch eine rauhe Natur und, wie Goethe in ſeinen Tagebüchern ſagt, oft fatalen Humors war. Am 3. September 1779 erfolgte die Ernennung Goethe's zum Geheimenrath.

Das nahe Verhältniß zum Herzog gab Goethe den wichtigſten Einfluß auch in den Geſchäften. Und Goethe war ſich der ſchweren Verantwortlichkeit, welche ihm die bedeutende Stellung auferlegte, voll bewußt. Man ſieht ſein inneres Zagen, wenn er um dieſe Zeit an Lavater ſchreibt, daß er nun ganz auf der Woge der Welt ſchiffe; treu entſchloſſen, zu entdecken, zu gewinnen, zu ſtreiten, zu ſcheitern oder auch mit aller Ladung ſich in die Luft zu ſprengen. Aber war es dem großen Menſchen, der mit Recht von ſich ſagen konnte, daß er auch im geringſten Dorf und auf einer wüſten Inſel von der unverbrüchlichſten Betriebſamkeit ſein würde, weil ihn das Bedürfniß ſeiner Natur zu vermannichfaltigter Thätigkeit zwinge, zu verargen, wenn er ſeine reinen und hohen Menſchheitsideale auch werkthätig in Leben und Wirklichkeit zu übertragen ſtrebte? Volle zehn Jahre hat Goethe die Regierungsgeſchäfte mit der gewiſſenhafteſten Pflichttreue und hingebendſten Liebe geführt. »Mir möchten manchmal die Kniee zuſammenbrechen«, ſchreibt er am 30. Juni 1780 an Frau von Stein, »ſo ſchwer wird das Kreuz, das man faſt ganz allein trägt, wenn ich nicht wieder den Leichtſinn hätte und die Ueberzeugung, daß Glauben und Harren Alles überwindet.« Goethe war weit entfernt, in unzeitiger Großmannsſucht als kleinſtaatlicher Miniſter großſtaatliche Politik

treiben zu wollen; ja aus ſeinen Briefen an Frau von Stein und an Knebel geht deutlich hervor, daß, als Karl Auguſt in den Jahren 1783—86 der Sache des unter Preußens Führung zu errichtenden Fürſtenbundes die wärmſte Theilnahme und den eingreifendſten Eifer zuwendete, Goethe dieſe Politik ſeines jungen fürſtlichen Herrn mit entſchieden ungünſtigem Auge betrachtete. Er wollte nicht, daß ſich der Herzog zerſplittere und den Schwerpunkt ſeines Daſeins anderswo ſuche als in ſeinem eigenen Lande. Goethe's Augenmerk ging hauptſächlich auf die Ordnung und Hebung der wirthſchaftlichen Verhältniſſe, zumal er 1781 auch die Leitung des Finanzweſens übernommen hatte. Die Wege- und Waſſerbauten, die Domänenverwaltung, das Ilmenauer Bergwerk, waren ſeine unabläſſige Sorge; überall ſuchte er mit eigenen Augen zu ſehen, weil er die Ueberzeugung hatte, daß die Dinge unter der hergebrachten büreaukratiſchen Schablone meiſt falſch beurtheilt würden und daß man, wie er in einem Brief an Knebel (Briefwechſel. Bd. 1, S. 13) ſchreibt, um etwas zu nützen, ſich gar nicht genug im menſchlichen Geſichtskreis halten könne. Im Bild Lothario's im Wilhelm Meiſter finden wir viele jener Ueberzeugungen und Geſinnungen wieder, welche Goethe als Kammerpräſident gewann und zur Ausführung zu bringen ſtrebte; Mißbilligung aller Privilegien, die dem Lande den Segen entziehen, Hinüberführung der alten feudalen Ueberlieferungen und Zuſtände in naturgemäße Freiheit und Gleichberechtigung, Erleichterung der Bauern und der gedrückten Volksklaſſen, die, wie er einmal ſo ſchön ſagt, man die niederen nennt, die aber gewiß vor Gott die höchſten ſind. Und angeſichts ſo großartiger Thatſachen wagt man noch den albernen Satz zu wiederholen, Goethe ſei ein herzloſer Höfling geweſen? Grade in dieſer Zeit ſind Goethe's vertraute Briefe voll der erbittertſten Ausfälle gegen das gewöhnliche Fürſten- und Hoftreiben. Am 17. April 1782 ſchreibt Goethe an Knebel:

»So ſteige ich durch alle Stände aufwärts, ſehe den Bauersmann der Erde das Nothdürftige abfordern, das doch auch ein behaglich Auskommen wäre, wenn er nur für ſich ſchwitzte; Du weißt aber, wenn die Blattläuſe auf den Roſenzweigen ſitzen und ſich hübſch dick und grün geſogen haben, dann kommen die Ameiſen und ſaugen ihnen den filtrirten Saft aus den Leibern, und ſo geht's weiter, und wir haben's ſo weit gebracht, daß oben immer in einem Tage mehr verzehrt wird als unten in einem beigebracht werden kann.« Und ähnlich am 20. Juni 1784 an Herder (Aus Herder's Nachlaß. Bd. 1, S. 79): »Uebrigens iſt in den Geſchäften keine Freude zu pflücken; das arme Volk muß immer den Sack tragen, und es iſt ziemlich einerlei, ob er ihm auf der rechten oder linken Seite zu ſchwer wird.« Es war nur der Wiederklang des allgemeinen öffentlichen Urtheils, wenn Schiller kurz nach ſeinem erſten Eintritt in Weimar am 12. Auguſt 1787 an Körner (Bd. 1, S. 136) berichtete, Goethe werde in Weimar von ſehr vielen Menſchen mit einer Art von Anbetung genannt und mehr noch als Menſch denn als Schriftſteller geliebt und bewundert; Schiller fügt hinzu, namentlich auch Herder wolle ihn eben ſo ſehr und noch mehr als Geſchäftsmann denn als Dichter bewundert wiſſen; er ſei, was er ſei, ganz, und er könne, wie Julius Cäſar, vieles zugleich ſein.

Aber Goethe mußte erleben, daß ihm hier Hinderniſſe entgegentraten, von einer Seite, von welcher er ſie am wenigſten erwartete. So edel und groß angelegt des Herzogs Natur war und ſo herzlich und ſorglich Goethe über ihn wachte, er war doch zu leidenſchaftlich unruhig und zu ſelbſtherrlich eigenwillig, als daß er Goethe's Abſichten und Pläne, die nur bei zähſter Ausdauer und Folgerichtigkeit gedeihen konnten, nicht oft durchkreuzt und vereitelt hätte. Es iſt ein ſehr verſtändlicher Stoßſeufzer, wenn Goethe am 21. November 1781 an Knebel ſchreibt,

der Wahn, daß die ſchönen Körner, die in ſeinem und ſeiner Freunde Daſein reifen, auf dieſen Boden geſät und jene himmliſchen Juwelen in die irdiſchen Kronen der Fürſten gefaßt werden könnten, habe ihn ganz verlaſſen. Und am 1. September 1781 ſchreibt Goethe an Knebel in gleichem Sinn: »Hier iſt Alles beim Alten; ſchade für das ſchöne Gebäude, das ſtehen könnte, erhöht und erweitert werden könnte, und leider keinen Grund hat!« Als nun gar den Herzog ſeine drängende Soldatenluſt trieb, als General in preußiſche Dienſte zu treten, meinte Goethe das Werk, das er einſt mit ſo ſtolzen Hoffnungen begonnen, als Danaidenarbeit betrachten zu müſſen. Goethe bewahrte nach wie vor dem Herzog die innigſte Zuneigung und Anhänglichkeit, denn das iſt das glückliche Vorrecht alter Jugendfreundſchaften, daß ſie ſelbſt harte Wechſelfälle überdauern; ſicher aber iſt es kein Zufall, daß jener keimende Entſchluß des Herzogs, ſeiner unüberwindlichen Soldatenluſt nachzugehen, und der keimende Entſchluß Goethe's, durch eine längere Entfernung ſich ſeiner Verwaltungsthätigkeit allmälich ganz zu entziehen, ſo durchaus gleichzeitig ſind. Es war nur die höfliche Sprache ſchonender Zurückhaltung, wenn Goethe bei ſeiner Rückkehr aus Italien den Wiedereintritt in dieſes Amt mit den Worten ablehnte, er wolle nichts wieder unternehmen, was außer dem Kreiſe ſeiner Fähigkeiten ſei; ſeine wahre Geſinnung liegt in dem Zuſatz, er wolle ſich nicht abarbeiten, wo die Frucht der aufgewendeten Mühe nicht entſpreche.

Von dichteriſchen Leiſtungen Goethe's trat in dieſen Jahren wenig in die Oeffentlichkeit; und was erſchien, war gegen die zündende Gewalt des Götz und Werther gringfügig und unbedeutend. So hat es allerdings etwas Scheinbares, wenn man noch immer zuweilen ſagen hört, die Ueberſiedelung Goethe's nach Weimar ſei für ihn ein Unglück, ſei eine ſehr beklagenswerthe Schädigung ſeines inneren Dichterberufes geweſen. Auch

die nächſten Zeitgenoſſen ſprachen ſpöttiſch von Simſon, dem Delila die Locken geraubt.

Dennoch iſt dieſe Anſicht eine ganz und gar oberflächliche.

Goethe ſelbſt hat das beſte Wort über dieſe neue Lebensepoche geſagt. Im Rückblick auf die zwei erſten Weimarer Jahre ſchrieb er am 8. November 1777 an Frau von Stein: »Ich fand, daß das Schickſal, da es mich hierher pflanzte, es vollkommen gemacht hat, wie man's den Linden thut; man ſchneidet ihnen den Gipfel weg und alle ſchönen Aeſte, daß ſie neuen Trieb kriegen, ſonſt ſterben ſie von oben herein; freilich ſtehen ſie die erſten Jahre wie die Stangen da.«

Nicht ein Rückſchritt oder eine Schädigung Goethe's waren dieſe vielgeſchmähten erſten Weimarer Jahre, ſondern ſie waren für ihn recht eigentlich die entſcheidende ernſte Schule des Lebens, ſeine ſittliche Zügelung und Läuterung, die Erfüllung und Erweiterung ſeines Denkens und Wiſſens, die Klärung und Vertiefung ſeiner geſammten Lebens- und Weltanſchauung.

„Er ſteht männlich an dem Steuer;
Mit dem Schiffe ſpielen Wind und Welle,
Wind und Welle nicht mit ſeinem Herzen,
Herrſchend blickt er in die grimme Tiefe
Und vertrauet, ſcheiternd oder landend,
Seinen Göttern."

Ueberall noch der warme leidenſchaftliche Hauch jenes Fauſtiſchen Dranges, die ganze Wirklichkeit der Natur- und Menſchenwelt in ſich ſelbſt durchleben zu wollen. Aber die folgenreiche Bedeutung dieſer trubelvollen Jahre in der Bildungsgeſchichte des Dichters iſt, daß, was unreif und phantaſtiſch in dieſem Fauſtiſchen Drang war, auf dem feſten Boden der Thatſächlichkeit allmälich verfliegt und zerſtiebt. Der ſtürmende Jüngling wird zum ernſten beſonnenen Mann. Nicht mehr un-

geſtümes Ueberſpringenwollen der unüberſpringbaren Menſchengrenzen, ſondern Streben nach möglichſt tiefer und allſeitiger Entfaltung innerhalb dieſer Begrenzung. »Willſt Du in's Unendliche ſchreiten, geh im Endlichen nach allen Seiten.«

Eine tief innerliche ſittliche Wandlung und Umbildung vollzog ſich. Unwillkürlich muß man an die Worte des greiſen Sängers im Weſtöſtlichen Divan denken: »Du haſt getollt zu Deiner Zeit mit wilden, dämoniſch genialen jungen Schaaren, dann ſachte ſchloſſeſt Du von Jahr zu Jahren Dich näher an die Weiſen, göttlich milden.«

Bereits am 24. Juli 1776 ſchrieb Wieland an Merck (Zweite Sammlung, S. 73): »Goethe hat freilich in den erſten Monaten die Meiſten oft durch ſeine damalige Art zu ſein ſkandaliſirt und dem Diabolus Priſe über ſich gegeben; aber ſchon lange und von dem Augenblick an, da er decidirt war, ſich dem Herzog und ſeinen Geſchäften zu widmen, hat er ſich mit untadlicher Sophroſyne und aller geziemenden Weltklugheit aufgeführt.« Und dieſe ſtrenge innere Arbeit an ſich ſelbſt ſtieg täglich und ſtündlich. Die offene Unbefangenheit ſeines Weſens wird in ſich zurückgeworfen durch das böswillige Murren des verletzten Hofadels über die Allmacht des beneideten Emporkömmlings. Die tiefe und doch unglückliche Liebe zu Frau von Stein kocht und gährt in ſeinem Herzen, und ſo beklagenswerth und innerlich krankhaft im Grunde dieſe Leidenſchaft für eine um ſieben Jahre ältere verheirathete Frau iſt, die bereits Mutter von ſieben Kindern war, es quillt aus der tiefſten Seele Goethe's, wenn er Frau von Stein gern und oft als ſeine geliebte Seelenführerin und als die Sicherheit ſeines Lebens bezeichnet; hier liegt die Wurzel der tiefen Anſchauung von der erziehenden Macht edler und reiner Weiblichkeit, welche in Iphigenie, in Taſſo und Wilhelm Meiſter ſo hohen Ausdruck gefunden. Die weſentlich wirthſchaftlichen Zwecke ſeiner vielver-

zweigten Amtsthätigkeit führten ihn in den ununterbrochenen unmittelbarſten Verkehr mit werkthätig handelnden Menſchen, deren feſte und beſtimmte Ziele, wie er an Frau von Stein (Bd. 1, S. 135) ſchreibt, auf ſeinen phantaſtiſchen Sinn wie ein kaltes kräftigendes Bad wirkten; immer offener erſchloß ſich ſeinem regen und eifrigen Aufmerken der Blick für die überall vorhandene, wenn auch oft getrübte und ſchwer zu entziffernde Vernunft und Idealität des geordneten Weltlaufs. Die Geſchäfte bilden mich, indem ich ſie bilde, ſagt ein Brief vom 30. December 1785 an Knebel. Das nahende Mannesalter mahnte ihn an die Pflege ſeines Dichterruhms und, wie ein Brief an Lavater (Briefwechſel, S. 101) ſich ausdrückt, an die Begierde, die Pyramide ſeines Daſeins ſo hoch als möglich in die Luft zu ſpitzen. Fortan Sammlung und ſtille Entſagung; unabläſſige und unnachſichtliche Abwehr und Verneinung aller in ihm noch fortklingenden jugendlichen Ueberſchwenglichkeit und Maßloſigkeit. »Möge die Idee des Reinen immer lichter in mir werden«, ſchreibt er am 7. Auguſt 1779 in ſein Tagebuch. Und am 13. Mai 1780: »Was ich trage an mir und Anderen, ſieht kein Menſch. Das Beſte iſt die tiefe Stille, in der ich gegen die Welt lebe und wachſe und gewinne, was ſie mir mit Feuer und Schwert nicht nehmen können«. Lediglich in dieſem Sinn iſt es zu erklären, daß Goethe, der durch ſeinen Werther die Empfindſamkeit des Zeitalters am meiſten genährt und geſteigert hatte, jetzt der erbittertſte Feind jener empfindelnden Schönſeligkeit wird, der er ſo gründlich entwachſen iſt und die ſich doch aufdringlich an ſeine Ferſen heftet. Er geißelt ſie unerbittlich in den dramatiſchen Scherzen der Hoffeſtlichkeiten; ja bei einem ländlichen Hoffeſt in Ettersburg im Auguſt 1779 treibt ihn die tolle Laune oder, wie er ſelbſt ſagt, leichtſinnig trunkener Grimm und muthwillige Herbigkeit, den Woldemar ſeines Freundes Jacobi an eine Buche zu nageln und ihm aus den Zweigen des Baumes zur Feier dieſer »Kreuzerhö-

hung« eine ergötzliche Standrede zu halten. Und lediglich aus demſelben Sinn ging auch jene berühmte Schweizerreiſe von 1779 hervor; der Herzog ſollte durch dieſe Unterbrechung ſeinen früheren Neigungen und Gewohnheiten entriſſen und durch das Anſchauen neuer Menſchen und Dinge zu neuem Leben gewonnen werden.

Sowohl Wieland wie der treffliche Karl Auguſt können ſich in ihren Briefen aus den Jahren 1779 und 1780 gar nicht genug verwundern, wie Goethe, ſo wenig ihn ſein Genius und ſeine Laune verlaſſen habe, doch inzwiſchen ſo ſanft, ſo gelaſſen und ſchweigſam geworden. Es war nicht die Ruhe ſteifer Förmlichkeit und ſelbſtſüchtiger Kälte, denn grade aus dieſer Zeit kennen wir die rührendſten Züge aufopfernder Theilnahme und Wohlthätigkeit; es war die Ruhe der ſittlichen Klärung und Reife.

Es iſt der volle und offene Bruch mit der Vergangenheit, wenn Goethe am Schluß des Jahres 1782, alle ſeine ſeit zehn Jahren aufgehäuften Briefe und Papiere ordnend, in die Worte ausbricht, daß es eines gar gewaltigen Hammers bedurft habe, um ihn von den vielen Schlacken zu befreien und ſein Herz gediegen zu machen. Er dankt der Natur, »daß ſie in die Exiſtenz eines jeden lebendigen Weſens ſo viel Heilkraft gelegt, daß es, wenn es an dem einen oder dem anderen Ende zerriſſen werde, ſich wiederzuſammenflicken könne.«

Wir ſehen die Beſtätigung dieſer leidvoll erkämpften Selbſtbefreiung in dem Gedicht »Ilmenau am 3. September 1783«. Dem Dichter iſt der Sturm ſeiner Jugend eine längſt hinter ihm liegende Zeit; mit ſorgendem Freimuth, der gleich ehrenvoll für den Dichter wie für den Fürſten iſt, ruft er dem erlauchten Freund mahnend zu, daß auch er, dem bei tiefer Neigung für das Wahre doch noch immer der Irrthum eine Leidenſchaft ſei, die freie Seele einſchränken möge, denn »wer Andere wohl zu leiten ſtrebt, muß fähig ſein, viel zu entbehren«.

Als F. L. Stolberg im Frühjahr 1784 Goethe in Weimar

besuchte, schrieb er an Voß (vgl. J. H. Voß von M. Herbst. Th. 2, I, S. 27): »Goethe ist jetzt weniger brausend, weniger leicht aufflammend, gewiß aber nicht weniger feurig als er war, und sein Herz ist liebevoll, immer sich sehnend nach mehr Freiheit der Existenz, als Menschen finden können, und doch immer Blumen in den Pilgerstab des Lebens windend. Wenige Menschen sind so liebevoll, so rein, so liebebedürftig, so hingerichtet auf das unsichtbare Ideal der Kalokagathie, so sich anschmiegend an alles Liebe und Schöne der moralischen und sichtbaren Natur«.

Und mit dieser tiefen inneren sittlichen Umbildung stand bedeutendes wissenschaftliches Fortschreiten im engsten Zusammenhang.

Hatten den sinnenfrischen Jüngling schon in Straßburg die Naturwissenschaften aufs mächtigste angezogen, so gewann jetzt diese Neigung durch sein frisches Jagd- und Gartenleben und vor Allem durch die lebendige und durchweg persönliche Art, wie er die Obliegenheiten seines Amtes behandelte, erneute Anregung und glücklichste Förderung. Die Sorge für Hebung der Forst- und Feldkultur führte zur Botanik, der Ilmenauer Bergbau führte zu Mineralogie und Geologie. Und die Pflege der ihm anvertrauten Sammlungen der Universität Jena und der dadurch veranlaßte genauere Verkehr mit Loder, dem berühmten Jenaer Anatomen, führte ihn zur Anatomie, die ihn um so lebhafter fesselte, je mehr er sich schon in seinen früheren physiognomischen Studien daran gewöhnt hatte, das Knochensystem als die Grundlage der Physiognomik zu betrachten; »es ist nichts in der Haut, was nicht im Knochen ist.« Besonders im Sommer 1781 war er unter Loder's Anleitung und Belehrung mit der Osteologie beschäftigt; im Winter 1781 — 1782 hielt er auf der Weimarer Zeichnenschule Vorlesungen über sie, um, wie er sich ausdrückt, sowohl den Schülern als sich selbst zu nützen.

Eine unvollendete Abhandlung Goethe's über den Granit (vgl. Katalog der Goethe-Ausstellung. Berlin 1861, S. 23),

welche, wie aus einem Briefe an Frau von Stein (Bd. 3, S. 16) hervorgeht, in den Januar 1784 fällt, enthält die denkwürdigen Worte: »Wer den Reiz kennt, den natürliche Geheimniſſe für den Menſchen haben, wird ſich nicht wundern, daß ich den Kreis der Beobachtungen, den ich ſonſt betreten, verlaſſen und mich mit einer recht leidenſchaftlichen Neigung zu dieſen gewandt habe. Ich fürchte den Vorwurf nicht, daß es ein Geiſt des Widerſpruchs ſein müſſe, der mich von Betrachtung- und Schilderung des menſchlichen Herzens, des innigſten, mannichfachſten, beweglichſten, veränderlichſten, erſchütterlichſten Theils der Schöpfung, zu der Beobachtung des älteſten, feſteſten, tiefſten, unerſchütterlichſten Sohnes der Natur geführt hat. Denn man wird mir gern zugeben, daß alle natürlichen Dinge in einem genauen Zuſammenhang ſtehen, daß der forſchende Geiſt ſich nicht gern von etwas Erreichbarem ausſchließen läßt. Ja, man gönne mir, der ich durch die Abwechſelungen der menſchlichen Geſinnungen, durch die ſchnellen Bewegungen derſelben in mir ſelbſt und in Anderen manches gelitten habe und leide, die erhabene Ruhe, die jene einſame ſtumme Nähe der großen leiſeſprechenden Natur gewährt; und wer davon eine Ahnung hat, folge mir.«

Auch dieſer neuen Fächer bemächtigte ſich Goethe's Genialität ſogleich mit ſchöpferiſcher Selbſtändigkeit. Kraft ſeines angeborenen plaſtiſchen Sinns und kraft ſeiner früheren Spinoziſtiſchen Studien trug er, um ſeinen eigenen Ausdruck beizubehalten, die Ueberzeugung in ſich, daß, ſo ſehr auch die Natur in jedem ihrer Werke ein eigenes Weſen und den iſolirteſten Begriff habe, ſie doch am Ende durchaus in ſich ſelbſt eins und übereinſtimmend ſei. Und in ſtrenger Verfolgung dieſes Grundgedankens machte er bereits im März 1784 (vgl. Briefe an Frau von Stein. Bd. 3, S. 31. Aus Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 75) die folgenreiche Entdeckung von dem Vorhandenſein des bisher nur in den Thieren beobachteten Zwiſchenkiefers (os

intermaxillare) auch im Menſchen; eine Entdeckung, die damals die vielfachſte Anfechtung erlitt, ſeither aber zu unzweifelhafter Geltung gekommen iſt und auf die wiſſenſchaftliche Behandlung der vergleichenden Anatomie den förderndſten Einfluß geübt hat. Und ebenſo gewann er, mit der künſtlich gewaltſamen Syſtematik Linné's frühzeitig zerfallen, ſchon 1786 (vgl. Briefe an Frau von Stein. Bd. 3, S. 275) jene Anſchauung über das Weſen der Pflanzenbildung, deren Ergebniſſe er ſpäter in der Lehre von der ſogenannten Metamorphoſe der Pflanzen, ſowohl dichteriſch wie wiſſenſchaftlich, dargelegt hat; in der zum Theil noch phantaſtiſchen Faſſung Goethe's allerdings unhaltbar, nichtsdeſtoweniger aber in ihrem eigenſten Weſen eine der Grundſäulen aller Botanik.

Von welch unermeßlicher Wichtigkeit ſind dieſe von Jahr zu Jahr geſteigerten naturwiſſenſchaftlichen Beſtrebungen Goethe's für ſeine geſammte Bildungsgeſchichte geworden!

Ueberaus merkwürdig aber iſt es, zu ſehen, daß die nächſte und unmittelbarſte Folge derſelben die erneute und vertiefte Rückkehr Goethe's zu Spinoza war.

Wie Goethe in einem Briefe an Knebel (Bd. 1, S. 55) ſagt, daß der geheime Sinn ſeiner kleinen Schrift über den Zwiſchenknochen der Grundſatz ſei, jede Creatur nur als Ton und Schattirung einer großen Harmonie zu betrachten, die man im Großen und Ganzen ſtudiren müſſe, widrigenfalls das Einzelne nur ein todter Buchſtabe bleibe, ſo ſagt er in einer anderen, aber durchaus übereinſtimmenden Wendung in einem Briefe an Jacobi (S. 86), daß er ſich zur näheren und tieferen Betrachtung der Einzeldinge durch Niemand mehr aufgemuntert fühle als durch Spinoza, obgleich vor deſſen Blick alle Einzeldinge zu verſchwinden ſchienen. Am 4. September 1784 ſchrieb Goethe auf einer Harzreiſe in das Brockenbuch: »Quis coelum posset nisi coeli munere nosse, et reperire Deum nisi qui pars

ipse Deorum est?« Ein Gedanke, den Goethe ſpäter trefflich in den Vers faßte: »Wär nicht das Auge ſonnenhaft, wie könnten wir das Licht erblicken? Lebt' nicht in uns des Gottes eigene Kraft, wie könnt' uns Göttliches entzücken?«

Zeuge dieſer erneuten Rückkehr zu Spinoza iſt vor Allem jene tiefſinnig aphoriſtiſche Abhandlung über »Die Natur« (Bd. 40, S. 385), deren Entſtehung um das Jahr 1780 geſetzt wird. Und in urkundlich bezeugter Abhängigkeit von Goethe regen ſich um dieſelbe Zeit auch in Herder die erſten Spuren ſpinoziſtiſcher Einwirkung.

Beſonders aber ſprach ſich die Spinozabegeiſterung Goethe's laut und rückhaltslos aus, als der Streit Jacobi's und Mendelsſohn's über den Spinozismus Leſſing's entbrannte. Sowohl in ſeinen Briefen an Frau von Stein und Knebel wie in den Briefen an Jacobi ſelbſt wird er nicht müde, Spinoza zu predigen, den er gern ſeinen Heiligen nennt und von dem er ſagt, daß er ſich ihm ſehr nahe fühle, obgleich Spinoza's Geiſt viel tiefer und reiner ſei als der ſeinige. »Spinoza«, ſchreibt Goethe am 9. Juni 1785 an Jacobi (S. 85), »beweiſt nicht das Daſein Gottes, ſondern das Daſein iſt Gott; und wenn ihn Andere deshalb Atheum ſchelten, ſo möchte ich ihn theissimum und christianissimum nennen und preiſen.«

Dieſe unbedingte Hingebung an Spinoza iſt ein ſehr bedeutender Einſchnitt in Goethe's Leben. Goethe, den Jüngling, hatte ſein Pantheismus an dem harmloſeſten Zuſammengehen mit ſeinen chriſtlich gläubigen Jugendfreunden nicht gehindert; Goethe, der Mann, konnte ſich über die Unvereinbarkeit dieſes Gegenſatzes nicht täuſchen. Zumal gerade jetzt die alten Freunde ſich mehr als je mit ihrer ſcharf ausgeſprochenen Chriſtlichkeit ſpreizten. Man leſe den Brief, welchen Goethe im October 1787 (Italieniſche Reiſe. Bd. 24, S. 126) aus Caſtel Gandolfo ſchrieb: »Wenn Lavater ſeine ganze Kraft anwendet, um ein

Märchen wahr zu machen, wenn Jacobi ſich abarbeitet, eine hohle Kindergehirnempfindung zu vergöttern, wenn Claudius aus einem Fußboten ein Evangeliſt werden möchte, ſo iſt offenbar, daß ſie Alles, was die Tiefen der Natur näher aufſchließt, verabſcheuen müſſen. Würde der eine ungeſtraft ſagen, Alles, was lebt, lebt durch etwas außer ſich, würde der Andere ſich der Verwirrung der Begriffe, der Verwechſelung von Wiſſen und Glauben, von Ueberlieferung und Erfahrung nicht ſchämen, würde der Dritte nicht um ein paar Bänke tiefer hinunter müſſen, wenn ſie nicht mit aller Gewalt die Stühle um den Thron des Lammes aufzuſtellen bemüht wären, wenn ſie nicht ſich ſorgfältig hüteten, den feſten Boden der Natur zu betreten, wo Jeder nur iſt, was er iſt, wo wir Alle gleiche Anſprüche haben? Halte man dagegen ein Buch wie den dritten Theil von Herder's Ideen, ſehe erſt, was es iſt, und frage ſodann, ob der Autor es hätte ſchreiben können, ohne jenen (pantheiſtiſchen) Begriff von Gott zu haben? Nimmermehr, denn eben das Aechte, Große, Innerliche, was es hat, hat es in, aus und durch jenen Begriff von Gott und der Welt. Ich habe immer mit ſtillem Lächeln zugeſehen, wenn ſie mich in metaphyſiſchen Geſprächen nicht für voll anſahen; da ich aber ein Künſtler bin, ſo kann mir's gleich ſein. Mir könnte vielmehr daran gelegen ſein, daß das Principium verborgen bliebe, aus dem und durch das ich arbeite. Ich laſſe einem Jeden ſeinen Hebel, und bediene mich der Schraube ohne Ende ſchon lange, und nun mit noch mehr Freude und Bequemlichkeit.«

Sein ganzes reiches Leben hindurch iſt Goethe dieſer ſpinoziſtiſchen Grundſtimmung unwandelbar treu geblieben. Noch als Greis führte er (vgl. Sulpiz Boiſſerée 1862. Bd. 1, S. 255) die Ethik Spinoza's immer bei ſich. Man denke an die letzten Briefe Goethe's an Jacobi. Man denke an Gedichte wie »Die Weiſen und die Leute« (Bd. 2, S. 305), »Sag es Niemand, nur den Weiſen (Bd. 4, S. 16)«, »Kein Weſen kann in Nichts

zerfallen«, die insgeſammt aus ſpäter Zeit ſtammen. Scheint Goethe in einzelnen Aeußerungen gegen Falk, Zelter und Eckermann mehr in die Gleiſe der herrſchenden Vorſtellungsweiſe einzulenken, ſo haben wir uns zu erinnern, daß auch Leſſing es für gut hielt, in Schrift und geſellſchaftlichem Verkehr zwiſchen eſoteriſcher und exoteriſcher Lehre zu unterſcheiden.

Mitten aber in all dieſem drängenden Gewühl der verſchiedenartigſten Anſprüche und Verhältniſſe, Neigungen und Thätigkeiten meldete ſich doch immer wieder als ſeine eigenſte und tiefſte Lebensbeſtimmung die holde Muſe der Dichtung.

»In meinem Kopf«, ſchreibt Goethe am 14. September 1780 an Frau von Stein, »iſt's wie in einer Mühle mit vielen Gängen, wo zugleich geſchroten, gemalen, gewalkt und Oel geſtoßen wird. O thou sweet poetry rufe ich manchmal und preiſe den Marc Antonin glücklich, wie er auch ſelbſt den Göttern dafür dankt, daß er ſich in die Dichtkunſt und Beredtſamkeit nicht eingelaſſen. Ich entziehe dieſen Springwerken und Kaskaden ſo viel als möglich die Waſſer und ſchlage ſie auf Mühlen und in die Wäſſerungen, aber ehe ich michs verſehe, zieht ein böſer Genius den Zapfen und Alles ſpringt und ſprudelt. Und wenn ich denke, ich ſitze auf meinem Klepper und reite meine pflichtmäßige Station ab, auf einmal kriegt die Mähre unter mir eine herrliche Geſtalt, unbezwingliche Luſt und Flügel, und geht mit mir davon.« Und am 10. Auguſt 1782: »Eigentlich bin ich zum Schriftſteller geboren; es gewährt mir eine reinere Freude als jemals, wenn ich etwas nach meinen Gedanken gut geſchrieben habe.« Ja, in einem Briefe vom 17. September deſſelben Jahres tritt dieſes Gefühl ſogar mit der denkwürdigen Wendung auf, daß er recht zu einem Privatmenſchen erſchaffen ſei, und daß er kaum begreife, wie ihn das Schickſal in eine Staatsverwaltung und in eine fürſtliche Familie habe einflicken mögen.

„Welcher Unſterblichen
Soll der höchſte Preis ſein?
Mit Keinem ſtreit ich,
Aber ich geb ihn
Der ewig beweglichen
Immer neuen
Seltſamſten Tochter Jovis,
Seinem Schoßkinde,
Der Phantaſie.

Und daß die alte
Schwiegermutter Weisheit
Das zarte Seelchen
Ja nicht beleid'ge."

Viele der köſtlichſten Perlen Goethe'ſcher Dichtung, beſonders der Lyrik, ſind in dieſer Zeit entſtanden. Vieles und Wichtiges, was erſt in ſpäteren Jahren herrlich erblühte, keimte und wuchs bereits in ſtillem Gedeihen. Und Inhalt und Form zeigt in gleicher Weiſe, daß er, wie Goethe ſich ſelbſt einmal ausdrückt, vom Grundſtock ſeines Vermögens nicht nur nichts zugeſetzt, ſondern es reichlich vermehrt hatte. An die Stelle des wühlenden ungebändigten Geiſtes der Sturm- und Drangperiode iſt mehr und mehr eine durchaus veränderte Sinnesart, eine neue, ſittlich und künſtleriſch durchgebildetere Lebensepoche getreten.

Es ſondern ſich in der Dichtung dieſer Zeit ſehr beſtimmt zwei Gruppen.

Die erſte Gruppe beſteht aus den Gelegenheitsgedichten, welche veranlaßt wurden durch die Neigung und Obliegenheit, die geſellſchaftlichen Vergnügungen des Hofes dichteriſch zu beleben und zu erhöhen.

Ueber dieſe Hofdichtungen hat Goethe ſelbſt das treffendſte Wort, wenn er am 19. Februar 1781 an Lavater ſchreibt, er tractire dieſe Sache als Künſtler; wie Lavater die Feſte der Gottſeligkeit ausſchmücke, ſo ſchmücke er die Aufzüge der Thorheit. Sie treten anſpruchslos auf; und es iſt albern, in dieſen flüchtigen Kindern des Augenblicks höchſte Kunſtwerke erblicken

zu wollen. Es wird ſich ſchwerlich leugnen laſſen, daß »der Triumph der Empfindſamkeit« losgelöſt von den nächſten Anſpielungen und Tagesbeziehungen, entſchieden langweilig iſt; und ebenſo iſt »Scherz, Liſt und Rache« nur ein verunglückter Verſuch, die Charakterformen des italieniſchen ſogenannten Kunſtluſtſpiels nachzuahmen. Aber wer erfreut ſich nicht an dem ergötzlichen Humor der Vögel, an der naturfriſchen frühlingsduftigen Lieblichkeit Lila's, Jery's und Bätely's, und der Fiſcherin, an der epigrammatiſchen Sinnigkeit der Textworte zu den Maskenzügen? Auch das jubelnd luſtige Epiphaniaslied war urſprünglich ein ſolcher Maskenzug, welcher am 6. Januar 1781 aufgeführt wurde.

Anders die zweite Gruppe. Sie iſt die künſtleriſch ſchöne d. h. die zu rein und allgemein menſchlicher Bedeutung geläuterte und vertiefte Geſtaltung der innerſten Gemüths- und Lebenszuſtände.

Tiefrührende Klänge der Entſagung, freies troſtreiches Aufſchauen zu dem neugewonnenen Menſchheitsideal.

Namentlich in der Goethe'ſchen Lyrik dieſer Zeit iſt dieſe fortſchreitende Entwicklung in unſagbarer Innigkeit und Schönheit ausgeprägt.

Wann ſind jemals ſo innige und gemüthszarte Lieder gedichtet worden als dieſe wehmuthsvollen und doch mild beruhigten lyriſchen Stoßſeufzer, in denen der Dichter ſein heißes Sehnen nach innerem Frieden ausſpricht?

„Der Du von dem Himmel biſt,
Alles Leid und Schmerzen ſtilleſt,
Den, der doppelt elend iſt,
Doppelt mit Erquickung füllеſt,
Ach, ich bin des Treibens müde!
Was ſoll all der Schmerz und Luſt?
Süßer Friede,
Komm, ach komm in meine Bruſt!"

Und jenes andere, am 6. September 1780 auf dem Gickelhahn bei Ilmenau gedichtete Abendlied:

„Ueber allen Gipfeln
Iſt Ruh,
In allen Wipfeln höreſt Du
Kaum einen Hauch;
Die Vöglein ſchweigen im Walde.
Warte nur, balde
Ruheſt Du auch!“

Auch die tief ſehnſuchtsvollen Lieder Mignon's und des Harfners im Wilhelm Meiſter gehören bereits dieſer Zeit an. »Nur wer die Sehnſucht kennt, weiß, was ich leide!« Und das Ergreifende: »Wer nie ſein Brot mit Thränen aß, Wer nie die kummervollen Nächte Auf ſeinem Bette weinend ſaß, Der kennt Euch nicht, Ihr himmliſchen Mächte!«

Die ſieghafte Erfüllung und Verſöhnung dieſer langen leidvollen Kämpfe aber liegt in den herrlichen Oden »Grenzen der Menſchheit« und »Das Göttliche«. »Denn mit Göttern ſoll ſich nicht meſſen irgend ein Menſch; hebt er ſich aufwärts und berührt mit dem Scheitel die Sterne, nirgends haften dann die unſichern Sohlen und mit ihm ſpielen Wolken und Winde.« — »Edel ſei der Menſch, hilfreich und gut! Denn das allein unterſcheidet ihn von allen Weſen, die wir kennen.«

Begeiſtert preiſt Goethe das Lob der Poeſie im »Sänger«. Aber das im Sommer 1784 entſtandene Gedicht, welches jetzt als »Zueignung« der Eingang der Goethe'ſchen Gedichtſammlung iſt, feiert als glücklichſten Gewinn, daß die trüben Nebel nunmehr geſchwunden ſind; »aus Morgenduft gewebt und Sonnenklarheit, der Dichtung Schleier aus der Hand der Wahrheit.«

Goethe's größere Werke aus dieſer Zeit ſtehen daher durchaus unter denſelben Stimmungen und Wandlungen.

In den »Geſchwiſtern«, welche in den letzten Tagen des Octobers 1776 aus dem ſeltſam zwiſchen Liebe und Geſchwiſterzärtlichkeit hin und her ſchwankenden Verhältniß zu Frau von Stein entſprangen, und in dem unvollendeten Bruchſtück des »Elpenor«,

deſſen Conception dem Sommer 1781 angehört, ſind, trotz aller Schönheit im Einzelnen, die Nachklänge trüber Gefühlsphantaſtik noch deutlich hörbar. Aber ſeit 1778 beſchäftigen ſchon Wilhelm Meiſter, ſeit 1780 Taſſo den Dichter auf's lebhafteſte; jene gewaltigen Dichtungen, deren Grundgedanke die Nothwendigkeit des entſchloſſenen Heraustretens aus der phantaſtiſchen Ueberſchwenglichkeit in die Bedingungen und Schranken des wirklichen Lebens iſt, Einfügung in die feſte Weltordnung ohne Einbuße der inneren Idealität.

Beſonders in zwei Dichtungen kommt das Tiefſte dieſer Lebensepoche Goethe's zum dichteriſchen Ausdruck; in »Iphigenia auf Tauris« und in dem unvollendeten Lehrgedicht »Die Geheimniſſe«.

Aus Goethe's Tagebuch und aus dem Briefwechſel mit Frau von Stein wiſſen wir, daß Iphigenie am 14. Februar 1779 begonnen und unter dem ſtörenden Trubel der läſtigſten Geſchäfte und Amtsreiſen ausgeführt wurde; am 28. März war ſie vollendet. Am 6. April wurde ſie zum erſten Mal am Hofe dargeſtellt; Goethe ſelbſt ſpielte den Oreſt. »Nie werde ich den Eindruck vergeſſen«, berichtet Hufeland, »den Goethe als Oreſt im griechiſchen Coſtüm in der Darſtellung ſeiner Iphigenie machte, man glaubte einen Apollo zu ſehen; noch nie erblickte man eine ſolche Vereinigung körperlicher und geiſtiger Vollkommenheit und Schönheit als damals in Goethe.«

Dieſe wunderbare Dichtung erfuhr noch gar vielfache Umbildungen, bevor ſie in Italien ihre letzte klaſſiſche Vollendung erhielt; aber dies waren nur Umbildungen der Form. Der innerſte Gedankengehalt iſt bereits in der erſten Geſtalt vollkräftig ausgeſprochen. Nicht mehr düſter trotziges Titanenthum, ſondern heitere Entfaltung reiner idealer Menſchennatur, ſeelenvolle Darſtellung ſittlicher Harmonie und Hoheit. Am 29. März 1779, unmittelbar nach dem Abſchluß des Gedichtes, ſchrieb Goethe in ſein Tagebuch: »Ich war dieſe Zeit her wie das Waſſer klar, rein, fröhlich.« Auf Iphigenie vor Allem iſt anzuwenden, wenn

im Wilhelm Meiſter einmal Aurelie ſagt, aus ächter Dichtung ſehe der reine Geiſt des Dichters wie aus hellen offenen Augen hervor.

Und das großartig angelegte Lehrgedicht »Die Geheimniſſe«, deſſen Ausführung in den Sommer 1784 fällt, iſt die gleiche Feier des reinen und vollen Menſchenthums, der lauteren, in Kampf und Entſagung thätigen Sittlichkeit. Nur daß hier, unter dem mächtigen Eindruck der erneuten Spinozaſtudien, das Dogmatiſche, das heißt in Goethe's Sinn, die Prüfung und Verneinung der ſogenannten Offenbarung beſtimmter und ausdrücklicher hervorgehoben wird. Es iſt der Verſuch, das einfach und ſchlicht Menſchliche, die Idee der Humanität, als die innere Triebkraft und Weſenheit aller Religion darzuſtellen; die verſchiedenen Religionen ſind nur durch Volksthümlichkeit und Klima verſchiedenartig bedingte, bald mehr bald weniger verſchleierte Spiegelungen dieſer urſprünglichen reinen Menſchheitsidee. Doch zeigte ſich bald, daß der Gedanke in dieſer Allgemeinheit dichteriſch undurchführbar war. Statt lebendiger Menſchengeſtaltung dunkle Symbolik. Die »Geheimniſſe« blieben Bruchſtück.

Es liegt in der Natur der innigen Wechſelwirkung zwiſchen Inhalt und Form, daß mit dieſer gewaltigen inneren Umbildung des Denkens und Empfindens zugleich in Goethe eine nicht minder durchgreifende Umbildung des dichteriſchen Formgefühls auftritt.

Zwar behielt Goethe auch jetzt noch die alte Weiſe, die, an Shakeſpeare und am Volkslied erwachſen, es überall auf ächt volksthümliche, eigenartig deutſche Dichtung abgeſehen hatte. Grade dieſer Zeit entſtammt ein guter Theil ſeiner herrlichſten Lieder, deren eigenſtes Weſen die Wiedergeburt und die künſtleriſche Verklärung des deutſchen Volksliedes iſt; grade dieſer Zeit entſtammen die ächt volksmäßigen Balladen, der Erlkönig, der Fiſcher, der Sänger. Ja nicht blos das Gedicht, Hanns Sachſens poetiſche Sendung, ſondern auch das Gedicht auf Mieding's Tod, bewegt ſich noch durchaus in den Bahnen, in denen er einſt

Hanns Sachs nachgeſtrebt. Selbſt Iphigenie war in ihrem erſten Entwurf in Proſa geſchrieben, wie dieſelbe durch das bürgerliche Trauerſpiel Leſſing's für das deutſche Drama üblich geworden. Allein je mehr Goethe der Höhe einer Bildung nahte, die an Innerlichkeit und Poeſie über die Bildung des Aufklärungszeitalters weit hinausragte, und doch alle trübe Leidenſchaftlichkeit der Uebergangsepoche, in welcher er anfangs befangen geweſen, zu milder Beſonnenheit, zu glücklichem Gleichgewicht, zu einer in ſich feſten und verſöhnten Plaſtik des Lebens und Denkens klärte, um ſo unwillkürlicher und naturnothwendiger machte ſich in ihm das Gefühl geltend, daß dieſe nordiſche Art der dichteriſchen Formengebung zwar durchaus berechtigt, aber in dieſer ſtrengen Ausſchließlichkeit für den vollen Umfang ſeines tiefſten inneren Lebens nicht ausreichend ſei. Die plaſtiſche Hoheit und Harmonie der Empfindung erfordert plaſtiſche Hoheit und Harmonie der Geſtaltung. Es erwacht in ihm das Bedürfniß hohen Stils. Die Muſter der Alten, die er, wie wir aus den Pindariſchen Oden der Wetzlarer und Frankfurter Zeit ſehen, ſelbſt in ſeiner deutſcheſten Zeit niemals aus den Augen verloren, werden ihm wieder lebendiger und innerlich wahlverwandter. Neben die Lieder und Balladen mit ihrer unvergleichlichen Muſik des Reims und der Sprache treten Epigramme im plaſtiſch bewegten Diſtichenversmaß, die Goethe oft ſogar, ganz in antiker Weiſe, als ſtill beredte Zeugen glücklich und beſchaulich verlebter Stunden, in die Felswände und Denkſteine der Wälder und Gärten eingraben ließ, treten Hymnen und Oden, die man mit dem eigenen Ausdruck des Dichters treffend als »antiker Form ſich nähernd« bezeichnen kann, weil ſie zwar nicht nach irgend einem beſtimmten antiken Schema gebildet ſind, aber durchweg in dem feſten gemeſſenen Schritt antiker Rhythmen einherſchreiten. Und es iſt nur eine andere Wendung derſelben Empfindung und deſſelben Bedürfniſſes, wenn Goethe

jetzt auch in den »Geheimniſſen« und in der »Zueignung«, welche urſprünglich als Prolog der Geheimniſſe gedacht iſt, zu den italieniſchen Ottaverimen greift, nach jener kunſtvoll gegliederten Form, in welcher die Dichtung der italieniſchen Renaiſſance die Muſik der modernen Innerlichkeit mit antik plaſtiſcher Ruhe und Gebundenheit zu verſchmelzen ſuchte. Beſonders lebhaft aber trat dieſes Bedürfniß plaſtiſch hohen Stils im Drama hervor. Es iſt von hohem pſychologiſchen Reiz und für die Einſicht in die Natur künſtleriſcher Formengebung überaus fördernd, die Urgeſtalt der Goethe'ſchen Iphigenie grade nach dieſer Seite eingehend zu betrachten. Ganz von ſelbſt, lediglich durch die Nothwendigkeit der Sache, klingt hier bereits überall durch die Miſchart der ſogenannten dichteriſchen Proſa der unabweisbare rhythmiſche Vers durch; ſo daß Goethe ſchon in den nächſten Monaten eine Uebertragung in Verſe begann, die freilich erſt viele Jahre nachher unter der Sonne Italiens ihre Vollendung und letzte Durchbildung erhielt.

Eine große epochemachende Wendung war geſchehen. Die Sturm- und Drangperiode war in Goethe abgethan.

Viertes Kapitel.

Die Goethianer.

Lenz. Klinger. L. Wagner.

Wie mächtig und überwältigend vom erſten Anbeginn die Erſcheinung Goethe's auf die Zeitgenoſſen wirkte, erhellt beſonders aus der Thatſache, daß Goethe, ohne es zu ſuchen und zu wollen, ſogleich das Haupt einer neuen Dichterſchule wurde, welcher Freund und Feind den Namen der Goethe'ſchen Schule beilegte. Im Briefwechſel Leſſing's mit ſeinem Bruder wird mehrfach von den neuen »Goethianern« geſprochen. Das deutſche Muſeum von 1776 (S. 1048 ff.) enthält eine Abhandlung, die die Ueberſchrift führt: »Etwas über das Nachahmen im Allgemeinen und über das Goethiſiren insbeſondere.«

Vornehmlich drei junge Dichter, Lenz, Klinger, Leopold Wagner, wurden von den Zeitgenoſſen als »Goethianer« bezeichnet. Sie ſtammen alle Drei aus Goethe's nächſtem perſönlichem Freundeskreiſe. »Ein freudiges Bekennen, daß etwas Höheres über mir ſchwebe, war anſteckend für meine Freunde«, ſagt Goethe im elften Buch von Wahrheit und Dichtung.

Dieſelben Anſchauungen und dieſelben Ziele; aber ohne Tiefe des Gehalts, ohne die entſprechende dichteriſche Geſtaltungskraft, ohne die Wünſchelruthe ſicheren Schönheitsgefühls. Man

meinte den Kern zu haben, indem man die tumultuariſche Manier Goethe's veräußerlichte und verrohte. Schon Karl Leſſing, der die Abneigung ſeines großen Bruders gegen die jungen Stürmer und Dränger theilte, hat in einem Briefe vom 1. Juni 1776 (Lachm. Bd. 13, S. 555) das Wort: »Goethe ſelbſt ärgert mich nicht, aber ſeine Nachahmer.«

Auch dieſe Goethianer verdienen die ſorgſamſte Beachtung. Wie man erſt die volle Größe Shakeſpeare's zu würdigen weiß, wenn man zugleich die Dichter kennt, die rings um ihn wirkten und ſtrebten, ſo erkennt man auch Goethe und Schiller erſt in ihrem eigenſten Weſen, wenn man an dieſen verzerrten und lärmenden Jugendgenoſſen ſieht, welche bedenklichen Krankheitsſtoffe in dieſer denkwürdigen Zeit lagen, und welcher Kraft es bedurfte, aus den Schlacken das reine Erz zu gewinnen.

Jacob Lenz.

Gegen Lenz vor Allem war es wohl gerichtet, wenn Karl Auguſt, der Herzog von Weimar, einmal ärgerlich von den Affen Goethe's ſprach. Dies harte, aber wahre Wort iſt der Schlüſſel ſeines ganzen Seins; der Art ſeines dichteriſchen Schaffens ſowohl, wie ſelbſt der Geiſteskrankheit, welcher er frühzeitig zum Opfer fiel.

Lenz war, was Goethe ein forcirtes Talent nennt. Im gewaltſamen Wetteifer mit Goethe ſuchte Lenz ſich über ſeine natürliche Begabung hinaufzuſchrauben; ſo ging er unter in ungezügelter Großmannsſucht.

Jacob Michael Reinhold Lenz, am 12. Januar 1751 zu Seßwegen in Liefland geboren, hatte ſeine Jugend in Dorpat verlebt, wo ſein Vater ſeit 1758 Geiſtlicher war. Darauf hatte er in Königsberg Theologie ſtudirt; im Sommer 1771 war er als Begleiter zweier junger Adelichen nach Straßburg gekommen.

Bisher hatte er durchaus unter den Einwirkungen Klopstock's und Gellert's, Pope's, Thomson's und Young's gestanden; wir ersehen dies aus einem kleinen dramatischen Gelegenheitsstück, welches er als sechzehnjähriger Jüngling verfaßte, (»Der verwundete Bräutigam;« herausgegeben von K. L. Blum 1845), aus einem Lehrgedicht »Die Landplagen« (Ausgabe von Tieck, Bd. 3, S. 1 ff.), und aus dem von Nicolai (vgl. Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, Bd. 2, S. 13) berichteten Umstand, daß er Pope's Gedicht über die Dichtkunst in Alexandrinern übersetzt hatte. In Straßburg aber that sich ihm plötzlich eine völlig neue Welt auf. Im regen Verkehr mit Goethe wurde er ergriffen von der Macht des neuen Geistes, der durch Herder in die deutsche Literatur gekommen war und der soeben in Goethe's genialer Jugendkraft nach entsprechender dichterischer That rang. Rousseau und Shakespeare und Ossian wurden auch sein Evangelium. Von Grund aus eitel, träumte Lenz nunmehr den vermessenen Traum, es Goethe gleichthun zu können und mit diesem gemeinsam den Gipfel des deutschen Parnaß zu erstürmen. Und dieses ehrsüchtige Gelüst wurde in ihm zum fratzenhaftesten Dünkel, da unglücklicherweise seine erste größere dramatische Dichtung wegen ihrer an Götz von Berlichingen erinnernden tumultuarischen Manier von den durch die Neuheit und Seltsamkeit dieser Erscheinungen überraschten Zeitgenossen eine Zeitlang dem Dichter des Götz von Berlichingen selbst beigelegt ward. Was bedurfte es für Lenz weiteres Zeugniß, daß er ein gleich Großer sei?

Goethe erzählt im vierzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung, daß Lenz, kurz nachdem Götz von Berlichingen erschienen war, ihm einen weitläufigen Aufsatz zuschickte, welcher den wunderlichen Titel »Unsere Ehe« führte. »Das Hauptabsehen dieser Schrift war,« fährt Goethe fort, »mein Talent und das seinige nebeneinander zu stellen; bald schien er sich mir unter-

zuordnen, bald ſich mir gleich zu ſetzen; das alles aber geſchah mit ſo humoriſtiſchen und zierlichen Wendungen, daß ich die Anſicht, die er mir dadurch geben wollte, um ſo lieber aufnahm, als ich ſeine Gaben wirklich ſehr hoch ſchätzte und immer nur darauf drang, daß er aus dem formloſen Schweifen ſich zuſammenziehen und die Bildungsgabe, die ihm angeboren war, mit kunſtgemäßer Faſſung benutzen möchte.« Und ganz in demſelben Sinn iſt die kecke Literaturſatire „Pandaemonium germanicum“ (Tieck, Bd. 3, S. 207) gehalten, deren Entſtehung wahrſcheinlich kurz nach dem Erſcheinen des Werther fällt. Die Schlußſcene allerdings klingt überaus beſcheiden. Lenz ruft den Geiſt der Geſchichte an, daß er ihm die neue Zeit, die durch die Wiedererkennung Shakeſpeare's, der durchdringenden Weisheit der Bibel und des Feuers und der Leidenſchaften der Homeriſchen Halbgötter eingeleitet ſei, noch erleben laſſe. Klopſtock und Herder und Leſſing, welche dieſes Gebet gehört haben, ſprechen: »Der brave Junge! Leiſtet er nichts, ſo hat er doch groß geahnt!« Goethe tritt hinzu und ſagt: »Ich will's leiſten!« Aber täuſchen wir uns nicht über dieſe Beſcheidenheit! In den innerſten Kern ſeines Meinens und Hoffens führt uns Lenz in der erſten Scene. Sie lautet: »Goethe: »Was iſt das für ein ſteil Gebirg mit ſo vielen Zugängen?« Lenz (im Reiſekleid): »Ich weiß nicht, Goethe, ich komme erſt hier an.« Goethe: »Iſt's doch ſo herrlich, dort oben zuzuſehen, wie die Leutlein anſetzen und immer wieder zurückrutſchen. Ich will hinauf.« (Geht um den Berg herum und verſchwindet). Lenz: »Wenn er hinaufkommt, werd' ich ihn ſchon zu ſehen kriegen. Hätt' ihn gern kennen lernen, er war mir wie eine Erſcheinung. Unterdeſſen will ich den Regen von meinem Reiſerock ſchütteln und ſelbſt zuſehen, wo hinaufzukommen.« (Erſcheint eine andere Seite des Berges, ganz mit Buſch überwachſen. Lenz kriecht auf allen Vieren). Lenz (ſich umkehrend und ausrufend): »Das iſt

böſe Arbeit. Seh' ich doch Niemand hier, mit dem ich reden könnte. Goethe, Goethe! Wenn wir zuſammengeblieben wären! Ich fühl's, mit Dir wär' ich geſprungen, wo ich jetzt klettern muß. Wenn mich einer der Kunſtrichter ſähe, wie würd' er die Naſe rümpfen! Was gehen ſie mich an, kommen ſie mir doch nicht nach.« (Klettert weiter). Goethe (ſpringt auf eine andere Seite des Berges, aus dem ein kahler Fels hervorſticht): »Lenz, Lenz, welch' herrliche Ausſicht!« Lenz (wieder auf einer andern Seite, verſucht zu ſtehen): »Gottlob, daß ich wieder einmal auf meine Füße kommen darf; mir iſt das Blut vom Klettern ſo in den Kopf geſchoſſen. O, ſo allein! Daß ich ſtürbe! Hier ſeh' ich wohl Fußtapfen, aber alle herunter, keine hinauf! Gütiger Gott, ſo allein!« (In einiger Entfernung Goethe auf einem Felſen, der ihn gewahr wird; mit einem Sprung iſt er bei ihm). Goethe: »Lenz, was Deutſcher machſt denn Du hier?« Lenz (ihm entgegen): »Bruder Goethe!« (Drückt ihn an ſein Herz). Goethe: »Wie Henker, biſt Du mir nachgekommen?« Lenz: »Ich weiß nicht, wo Du gegangen biſt, aber ich hab' einen beſchwerlichen Weg gemacht.« Goethe: »Bleiben wir zuſammen!« Die Pointe iſt, daß nun Goethe und Lenz, miteinander im innigſten Bunde, mit ihren Nachahmern, die »wie Ameiſen haufenweiſe den Berg hinankriechen, aber alle Augenblicke wieder herunterrutſchen und die poſſirlichſten Capriolen machen,« ihren Spaß treiben. Goethe zu Lenz: »Die Narren!« Lenz: »Ich möchte faſt hinunter und ſie bedeuten!« Goethe: »Laß ſie doch! Wenn keine Narren auf der Welt wären, was wäre die Welt?«

Dieſer hochgeſpannten Meinung, welche Lenz von ſich hegte, entſprachen jedoch ſeine dichteriſchen Leiſtungen keineswegs. Neuerdings iſt es wieder Mode geworden, Lenz als einen großen Dichter zu preiſen; dennoch wird es wohl bei dem alten Urtheil Wieland's ſein Bewenden haben, welcher an Merck (Erſte

Sammlung, S. 100) ſchrieb, Lenz habe viel Imagination und keinen Verſtand, viel Begehrlichkeit und wenig wahre Zeugungskraft, und welcher ein anderes Mal (Ausgewählte Briefe, Bd. 3, S. 257) ſagt, Lenz ſei nur die Hälfte von einem Dichter und habe wenig Anlage, jemals etwas ganz zu ſein.

Insbeſondere gilt dies von ſeinen bekannteſten Dramen, von ſeinen Dramen aus der erſten Straßburger Zeit. Es fehlt nicht an glücklichen Anſätzen trefflicher dramatiſcher Charakterzeichnung, nicht an lebenswarmen einzelnen Zügen lieblicher Zartheit, ja ſogar nicht an Blitzen ächteſten Genies; aber es fehlt an durchſchlagendem tiefem innerem Gehalt, ohne welchen nach Goethe's unumſtößlichem Ausſpruch niemals ein großer Dichter ſein kann, an überzeugender und folgerichtiger Durchführung der Charaktere, an feſtem Form- und Kompoſitionsgefühl. Statt Tiefe der Empfindung und Leidenſchaft verwilderte Frechheit; ſtatt lebensvoller packender Charaktere dilettantiſches Zuſammenwürfeln der verſchiedenartigſten, oft einander grell widerſprechenden Motive und gefliſſentliches Aufſuchen des Ungeheuerlichen und Häßlichen; ſtatt ſicheren und raſchen Fortſchreitens der Handlung das wildeſte Durcheinander der Scenenfolge, welches den Dichtern der Sturm- und Drangperiode nun einmal als das Höchſte Shakeſpeare'ſcher Genialität galt.

Mit Recht iſt von jeher das erſte Stück von Lenz »Der Hofmeiſter oder Vortheile der Privaterziehung« für ſeine merkwürdigſte und hervorragendſte Schöpfung gehalten worden. Es iſt in den Jahren 1772 und 1773 geſchrieben; in unverkennbarer Nachahmung des Götz von Berlichingen, deſſen erſte Bearbeitung Goethe den Straßburger Freunden überſendet hatte. Die Anlage der Charaktere iſt von einer individuellen Kraft und Lebendigkeit, wie ſie Lenz ſpäter nie wieder erreichte. Schröder hat darum dies Stück ſogar auf die Bühne gebracht; ein Wagniß, das uns freilich heute unbegreiflich dünkt, und das auch ſchon damals, wie

Plümicke in seiner Berliner Theatergeschichte (S. 227) berichtet, nur sehr getheilten Anklang fand. Was ist die Fabel? Der Hofmeister verführt seine Schülerin, entmannt sich aus Reue und heirathet gleichwohl ein derbes Bauermädchen; die Verführte aber wird von ihrem Jugendverlobten heimgeführt. Die ausdrücklich ausgesprochene moralische Nutzanwendung ist eine doppelte; erstens, daß die Privaterziehung mehr Gefahren in sich berge als die öffentliche, und zweitens, daß ein starker Geist auch über Dinge hinwegkomme, von denen später Hebbel in seiner Maria Magdalena behauptete, daß kein Mann über sie hinwegkommen könne. Das zweite Stück »Der neue Menoza oder Geschichte des cumbanischen Prinzen Tandi« (1774) ist bereits matter, und zugleich noch weit verworrener und geschmackloser. Auch hier wieder die tollste Kreuzung völlig unzusammenhängender Motive. Sowohl die Hinweisung des Titels auf den damals allgemein bekannten dänischen Roman »Menoza, ein asiatischer Prinz, welcher die Welt umhergezogen, Christen zu suchen, aber des Gesuchten wenig gefunden,« wie die Selbstrecension, mit welcher Lenz in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen (1775, S. 459 ff.) dem Verständniß der Leser zu Hilfe zu kommen suchte, bekunden, daß Prinz Tandi, der Held, einen Rousseau'schen Naturmenschen darstellen sollte, der das Wesen und Treiben der sogenannten Bildung beobachtet und sich von deren Gebrechen und Naturwidrigkeiten verletzt abwendet; andererseits aber wird grade durch die hervorstechendsten Situationen das peinigende Motiv der Geschwisterehe vorgedrängt, das allerdings schließlich heiter gelöst wird. Was aber vollends soll man zu dem dritten Stück, zu den »Soldaten« sagen? Nach allen Berichten, welche von Lenz selbst und seinen nächsten Freunden vorliegen, kann kein Zweifel sein, daß dieses Stück von Lenz ist; wenn Klinger in einem Briefe vom 6. März 1777 (vgl. Briefe an L. Tieck, herausgegeben von K. v. Holtei, Bd. 1, S. 366) sich

die Urheberſchaft deſſelben beilegt, ſo geſchah dies, wie C. v. Beaulieu in Goſche's Archiv für Literaturgeſchichte (Bd. 2. S. 245 ff.) dargethan hat, mit der Zuſtimmung und auf Antrieb des Dichters nur deshalb, um dieſen bei ſeiner Rückkehr nach Straßburg vor Anfechtungen der Straßburger Offiziere zu ſchützen, deren Treiben die Soldaten entlehnt waren. Was iſt die Idee dieſes Stückes, welches Lenz (vgl. Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 226) eine Geſchichte nennt, in den innerſten Tiefen ſeiner Seele empfunden und geweiſſaget, ja von dem er ſogar ein anderes Mal (ebend. S. 225) meint, daß es ſein halbes Daſein mitnehme, und bleiben werde, auch nachdem Jahrhunderte über ſeinen armen Schädel verachtungsvoll fortgeſchritten ſeien? Mit empörender Schamloſigkeit werden alle niederträchtigſten Wüſtheiten des Garniſonlebens geſchildert und zuletzt wird daraus folgende ſaubere Moral gezogen: »Ich habe allezeit eine beſondere Idee gehabt, wenn ich die Geſchichte der Andromeda geleſen; ich ſehe die Soldaten an wie das Ungeheuer, dem ſchon von Zeit zu Zeit ein unglückliches Frauenzimmer freiwillig aufgeopfert werden muß, damit die übrigen Gattinnen und Töchter verſchont bleiben.«

Nicht günſtiger lautet das Urtheil über eine zweite Reihe von Dichtungen, welche ebenſo unter der Einwirkung Werther's ſtehen wie jene erſte Reihe unter der Einwirkung Götz von Berlichingen's. Wir wiſſen, daß Lenz Briefe über Werther's Moralität ſchrieb, deren beabſichtigte Veröffentlichung Fr. Jacobi unterdrückte.

Dieſen Dichtungen liegt perſönliches Erlebniß zu Grunde; daher der wärmere Ton, welcher ſie auszeichnet. Zuerſt hatte Lenz, kurz nachdem Goethe von Straßburg geſchieden war, ſich in das Herz Friderikens von Seſenheim zu ſtehlen geſucht. Man braucht nur die Briefe zu leſen, welche Lenz um dieſe Zeit an den Actuar Salzmann gerichtet (vgl. Der Dichter Lenz und Friderike von Seſenheim. Von A. Stöber, 1842, S. 48 ff.), um klar zu erkennen, daß hier viel verlogene Schauſpielerei unterlief; es dünkte dem neidiſchen

Freund groß, in einem liebenswürdigen Mädchenherzen über Goethe den Sieg zu gewinnen. Aber Friderike blieb abweisend; »denn,« wie Lenz in einem seiner schönsten Gedichte sagt, »immer, immer, immer doch, schwebt ihr das Bild an Wänden noch, von einem Menschen, welcher kam, und ihr als Kind das Herze nahm.« Darauf wendete sich Lenz um das Ende des Jahres 1775 einem Fräulein Henriette Louise von Waldner-Freundstein zu; aber bereits im Frühjahr 1776 verheirathete sich dieselbe mit einem Baron Siegfried von Oberkirch, einem verabschiedeten Officier, welcher in Straßburg eine Senatorstelle innehatte. Es ist wichtig, hervorzuheben, daß (vgl. H. Düntzer: Aus Goethe's Freundeskreise 1868, S. 107), dieses Straßburger Fräulein Henriette von Waldner durchaus nicht mit Fräulein Adelaide von Waldner, Hofdame der Herzogin Louise von Weimar, zu verwechseln ist; eine Verwechselung, welche Gruppe in seinem wunderlichen Buch über Lenz (Berlin, 1861) zu den wunderlichsten und romanhaftesten Irrthümern verleitete. Die von Dorer-Egloff (J. M. R. Lenz und seine Schriften 1857, S. 179 ff.) veröffentlichten Briefe, in welchen Lenz seinen Freund Lavater zu seinem Vertrauten und Rathgeber machte, beweisen, daß auch hier wieder viel kindische Phantasterei im Spiel war; Lenz hatte seine vermeintliche Geliebte nur wenig gesehen, kaum jemals gesprochen. Das Romanfragment »Der Waldbruder,« welches Goethe aus Lenz'schen Papieren an Schiller für die Horen (1797, Nr. 4, Dorer-Egloff a. a. O., S. 92) mittheilte, ist eine fast photographische Spiegelung der erlebten Umstände und Stimmungen. Mit Recht schreibt Schiller an Goethe (Briefwechsel Bd. 1, S. 274), daß dieses Fragment, als Dichtung betrachtet, tolles Zeug sei, daß es nur biographischen uud pathologischen Werth habe. Jede Zeile verräth, daß hier der Dichter ein Seitenstück zum Werther beabsichtigte, wie ja schon der Titel ausdrücklich ein solches Seitenstück ankündigt; aber jede Zeile verräth leider auch daß Lenz niemals ein Verständniß für das eigenste Wesen des

Goethe'ſchen Werther gehabt hat. Nicht ein Zurückgehen auf die ſchreckenvollen Tiefen menſchlicher Leidenſchaft, die, an ſich berechtigt, nur dadurch ſich in tragiſche Schuld verſtrickt, daß ſie ſich einſeitig überſtürzt und kein anderes Recht als das Recht ihres eigenen Daſeins anerkennen will, ſondern die Geſchichte eines albernen Phantaſten, der ſich einbildet, eine junge Gräfin zu lieben, welche er kaum ein- oder zweimal geſehen hat, und, weil dieſelbe nicht ſogleich auf ſeine Träume eingeht, ſich grollend in die Einſamkeit zurückzieht und zuletzt ſich als Soldat nach Amerika anwerben läßt. Aehnlich iſt die dramatiſche Phantaſie »Der Engländer,« welche in das Jahr 1777 geſetzt wird. Und ebenſo gehört das Drama, »Die Freunde machen den Philoſophen« (1776), in dieſen Kreis. Hier aber verirrt ſich des Dichters liederliche Phantaſie wieder zu der aberwitzigen Wendung, daß die Heldin dem Vornehmeren zwar äußerlich vor dem Altar die Hand reicht, in Wahrheit aber die Gattin Deſſen iſt, den ſie liebt, aber nicht heirathen durfte. Wo iſt eine ärgere Carricatur der Werthertragödie als dieſe Verherrlichung des Cicisbeats?

Wohin wir blicken, das Naturevangelium, der Kampf gegen die Schranken der Sitte und Sittlichkeit, zur wüſteſten Libertinage verzerrt!

Auch die lyriſchen Gedichte, welche auf dieſe Liebe Bezug haben, bleiben entweder in den alltäglichſten Empfindungen ſtecken oder wiſſen doch nicht das blos Zufällige und Perſönliche auf die reine Höhe des allgemein Menſchlichen emporzuheben.

Einzig im Derbkomiſchen war Lenz urſprünglich und ſchöpferiſch. Unter allen Geſellen, welche ſich in Straßburg um den jungen Goethe ſchaarten, war Lenz, deſſen Sinnesart Goethe nicht beſſer zu bezeichnen weiß, als daß er das engliſche Wort whimsical auf ihn anwendet, am fähigſten, ſich die Poſſenjacke der Shakeſpear'ſchen Clowns anzupaſſen. Wir hören einen Nachklang jener fröhlichen Unterhaltungen, in denen die Freunde ſich

ganz und gar in Shakeſpear'ſchen Wendungen und Wortwitzen ergingen, in ſeiner Ueberſetzung von Shakeſpeare's Love's Labour's Lost. Die Nachbildungen der Plautiniſchen Luſtſpiele (Tieck, Bd. 2, S. 1 ff.) ſind für ausgelaſſene Komik der Sprache eine unvergängliche Fundgrube; Goethe knüpfte, wie aus einem Briefe an den Actuar Salzmann (S. 55) erhellt, an dieſe Nachbildungen die Hoffnung, daß ſie wieder Munterkeit und Bewegung auf das Theater bringen und das deutſche Luſtſpiel endlich von den letzten Reſten des Gottſchedianismus erlöſen würden. Der Schulmeiſter Wenzeslaus im Hofmeiſter iſt eine Figur aus dem Kern ächteſten Humors geſchnitten. Das Pandaemonium germanicum und einige andere kleinere Stücke ähnlicher Art ſind voll von den witzſprudelndſten Ariſtophaniſchen Zügen. Es war in Lenz Etwas von einem deutſchen Holberg. Aber auch hier verliederlichte Lenz ſein Talent und iſt niemals über geiſtvolles Skizziren hinausgekommen.

Faſt ſcheint es, als habe Lenz ſeine Stärke mehr in der Theorie und Kritik gehabt als in der dichteriſchen Ausübung. Die »Anmerkungen über's Theater« (Tieck, Bd. 2, S. 199 ff.), die Lenz ſeiner Ueberſetzung von Shakeſpeare's Verlorener Liebesmühe vorausſchickte, obgleich ſehr breit und affectirt geſchrieben, ſind eine der wichtigſten Urkunden der Poetik der Sturm- und Drangperiode. Zwar iſt auch dieſe Abhandlung, wie die Shakeſpeareabhandlungen von Gerſtenberg, Herder und Goethe, beſonders gegen die von Leſſing in der Dramaturgie behauptete Unverrückbarkeit und Allgemeingiltigkeit der Ariſtoteliſchen Lehren gerichtet. Ja, der verderbenſchwere Irrthum, daß die dramatiſche Einheit nicht Einheit der Handlung, ſondern nur Einheit der Perſon, d. h. nur eine dialogiſirte Biographie zu ſein brauche, wird hier mit einem Eifer gepredigt, der es ſehr begreiflich macht, daß Leſſing, wie Boie am 10. April 1775 an Merck (Erſte Sammlung. S. 63) berichtet, grade gegen die-

ſen Angriff ſehr aufgebracht war. Aber zu überſehen iſt nicht, daß vorher noch Keiner den Grundunterſchied antiker und moderner Tragik ſo klar und feſt erfaßt hatte als es hier von Lenz geſchah. Hier zuerſt wird die antike Tragödie als Schickſalstragödie, die moderne Tragödie als Charaktertragödie bezeichnet. In der antiken Tragödie gehe wegen ihres gottesdienſtlichen Urſprungs Alles auf das Fatum; die Hauptempfindung, welche erregt werden ſolle, ſei nicht Hochachtung für den Helden, ſondern blinde und knechtiſche Furcht vor den Göttern. In der modernen Tragödie Shakeſpeare's dagegen, die man daher auch Charakterſtücke nennen müßte, wenn dieſes Wort nicht ſo gemißbraucht wäre, ſei der Held allein die Hauptſache, als der Schöpfer aller Begebenheiten, die ſich auf ihn beziehen, als der Schlüſſel zu allen ſeinen Schickſalen. Und in einer anderen Abhandlung »Ueber die Veränderung des Theaters bei Shakeſpeare« (Bd. 2, S. 335 ff.) eifert Lenz ſogar, in merkwürdigem Gegenſatz zu der Art ſeiner jungen Strebensgenoſſen, ja zu der Art ſeiner eigenen Dramen, gegen das wild Tumultuariſche unaufhörlichen Scenenwechſels, gleich als beſtänden Shakeſpeare's Schönheiten blos in ſeiner Unregelmäßigkeit.

Dies iſt Alles, was über Lenz als Schriftſteller zu berichten iſt. Eine ſchwere Kataſtrophe brachte ſeinem Schaffen ein jähes Ende.

Schritt vor Schritt kann man das Hereinbrechen dieſer Kataſtrophe verfolgen.

Weil Lenz faſt gleichzeitig mit Goethe in die Literatur trat, weil Goethe ſein Freund war, weil er mit Goethe denſelben Shakeſpeariſirenden Ton hatte, wurde er ſogar von Männern wie Herder, Klopſtock, Leſſing und Wieland immer unterſchiedslos mit Goethe zuſammengenannt. Lenz, meinte man, ſei der Reformator des Luſtſpiels, wie Goethe der Reformator des Trauerſpiels. In einer Beſprechung, welche die Frankfurter Gelehrten

Anzeigen (1776, S. 114) von Eſchenburg's Shakeſpeareüberſetzung bringen, wird der Schatten Shakeſpeare's heraufbeſchworen und dieſer begrüßt Lenz als ſeinen würdigſten Herold. »Lenz«, heißt es dort, »Du wirſt ein Feuer in der Seele Deiner Brüder entzünden und wirſt meiner Nebenbuhler viele machen.« Aber ſchon das zweite Stück von Lenz, der Neue Menoza, hatte unverkennbaren Mißerfolg. Wie hätte dies Lenz ertragen können? Die öffentliche Erklärung, mit welcher er ſich in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen (1775, S. 459) über dieſen »Kaltſinn« beſchwerte, iſt eine erſtaunlich naive Enthüllung beleidigter Eitelkeit. Immer geſchäftiger drängte er ſich an Alle, die er der neuen Richtung günſtig wußte; ſeine Briefe an Lavater und Herder aus dieſer Zeit ſind ein widerliches Gemiſch von kriechender Demuth und maßloſer Ueberhebung; und immer tiefer wühlte der kindiſche Gedanke an Wetteifer und thätiges Zuſammenwirken mit Goethe in ſeiner Seele.

Als Lenz von der glänzenden Lage erfuhr, welche Goethe in Weimar gefunden hatte, beſchloß er, dort ebenfalls ſein Heil zu verſuchen. In Straßburg lebte er kümmerlich und ſorgenvoll; überbürdet von Schulden, in fortdauerndem Zerwürfniß mit Vater und Bruder, welche ſein fahrendes Literatenleben nicht billigten und auf eine feſtere Lebensſtellung drängten, gepeinigt durch den Verdruß, Diejenige, nach deren Liebe er geſtrebt hatte, in ſeiner nächſten Nähe als die Gattin eines Anderen zu ſehen. Nach Weimar ſchaute er um ſo hoffnungsreicher, da er den jungen Herzog bereits im Januar 1775 perſönlich in Straßburg kennen gelernt hatte und da er der freundlichen Fürſprache Goethe's gewiß ſein konnte. Das Schlimme war nur, daß Lenz überall glaubte, ernten zu können, ohne zu ſäen, und daß ſein ärgſter Feind ſeine leichtfertige Haltungsloſigkeit war.

Unmittelbar vor ſeiner Abreiſe aus Straßburg klagt Lenz in einem Briefe an Merck (Zweite Sammlung, S. 52), daß

ſeine Gemälde alle noch ohne Stil ſeien, ſehr wild und nachläſſig aufeinandergeklecſt, daß ihm zum Dichter Muße und warme Luſt und Glückſeligkeit des Herzens fehle; aber er vergißt nicht, bedeutungsvoll hinzuzufügen, daß er ſich für die erſten Augenblicke wahrer Erholung ſchon neue Pläne reiferen Schaffens zurechtgelegt habe. Und wie ſich bei Lenz immer ſogleich das Abſtruſe und Närriſche einmiſcht, ſo ſchreibt er den Tag darauf einen Brief an Zimmermann, in welchem er prahlt (vgl. Herder's Nachlaß, Bd. 2, S. 364), daß die Folgen dieſer Reiſe für ſein Vaterland wichtiger ſein würden als für ihn ſelbſt. Es iſt nach Allem, was wir über ſeine damaligen Stimmungen und Abſichten wiſſen, mit Beſtimmtheit zu ſagen, daß unter dieſen wichtigen Folgen nicht bloß die Hoffnung auf das Aufblühen ſeiner Dichterkraft gemeint war, ſondern noch mehr der Wunſch, eine von ihm verfaßte Denkſchrift, in welcher er die in ſeinen »Soldaten« vorgeführte Idee als feſte geſetzliche Staatseinrichtung empfahl, dem Herzog und durch dieſen den anderen deutſchen Fürſten vorzulegen.

In den erſten Tagen des April 1776 traf Lenz in Weimar ein. Goethe kam ihm in treuſter Anhänglichkeit entgegen und ſorgte für ihn in rührendſter Weiſe. Auch der Herzog empfing ihn mit Liebe. Am 14. April ſchreibt Lenz an Lavater (Dorer a. a. O. S. 199), er ſei verſchlungen vom angenehmen Strudel des Hofes, der ihn faſt nicht zu Gedanken kommen laſſe, weil er den ganzen Tag oben beim Herzog ſei. Aehnlich lautet ein Brief vom 16. April an Maler Müller; vgl. K. v. Holtei: Dreihundert Briefe. Thl. 2. S. 132. Aber Lenz verdarb ſich ſogleich Alles. Um ähnliche Gunſt wie Goethe zu gewinnen, wollte er ſich auch ſeinerſeits als Genie zeigen; Genialität war ihm aber nach der Auffaſſung der Sturm- und Drangperiode vornehmlich nur die ungenirte Ausführung ſogenannter Genieſtreiche. Gewiß iſt Vieles übertrieben, was Böttiger und Falk läſternd von Lenz berichtet haben; aber auch in den Briefen Goethe's und Wieland's liegen hinreichend Zeugniſſe vor,

welche es völlig rechtfertigen, wenn Goethe, obgleich er noch immer
den liebevollſten Ausdrücken von ihm ſpricht, ihn als ſeltſame
Kompoſition von Genie und Kindheit bezeichnet und ihn mit einem
kranken Kinde vergleicht, das man wiegen und tänzeln und dem
man vom Spielwerk geben und laſſen müſſe, was es wolle, ein
anderesmal aber mit Anſpielung auf ſeine kleine Statur ihn ein
kleines Ungeheuer nennt, ja in einem Briefe an Frau von Stein
(Bd. 1, S. 58) ſogar ſchon die bedeutſame Aeußerung thut, daß
ſeine Seele zerſtört ſei. Am 26. November that Lenz eine That,
welche ihm vom Herzog die plötzliche Ausweiſung zuzog. Es liegt
über dieſem Vorfall noch immer ein Schleier; es ſcheint, daß ſich
die Wiſſenden das tiefſte Schweigen gelobten. Aber es kann kaum
ein Zweifel ſein, daß es ein frecher Anſchlag auf Frau von Stein
war, deren Stellung zu Goethe er verkannte und von welcher er
dieſelben Rechte verlangte, von denen er meinte, daß ſie Goethe
beſitze. Beweis ſind die Gedichte »Auf eine Papillote« und »An
Seraphine«, welche R. Zöpprit »Aus Jacobi's Nachlaß" (Bd. 2.
S. 310 ff.) mitgetheilt hat, und das Gedicht „Der verlorene Augen-
blick, die verlorene Seligkeit" (Tieck, Bd. 3, S. 249). Goethe,
dem, um ſeinen in einem Briefe an Frau von Stein (Bd. 1,
S. 72) gebrauchten Ausdruck beizubehalten, die Sache tief an ſeinem
Innerſten riß, iſt ſeitdem nie wieder mit Lenz in Berührung getreten,
obſchon Lenz ſpäter einmal brieflich den Verſuch machte, nicht blos
an Goethe, ſondern auch an Frau von Stein ſich wieder anzudrängen.

Derſelbe ehrſüchtige böſe Dämon, welcher Lenz zu Friderike von
Seſenheim geführt hatte, hatte ihn auch zu Frau von Stein geführt.
Es iſt immer dieſelbe fixe Idee, der Schauſpieler eines fremden Lebens,
der Wettkämpfer und Doppelgänger Goethe's ſein zu wollen.

Alle ſeine hochfliegenden Pläne waren geſcheitert, er ſah ſich
wieder der drückendſten Noth des Lebens preisgegeben. Seine
Ehre hatte einen unauslöſchlichen Makel. Er war gebrochen in
ſeinem innerſten Weſen.

Zuerſt raſtlos unſtetes Herumſchweifen im Elſaß, bei Schloſſer in Emmendingen, bei Saraſin in Baſel, bei Lavater in Zürich, in den Alpen des Berner Oberlandes. Im Auguſt 1777 ſchreibt Lavater ſpottend an Saraſin: »Lenz lenzelt noch bei mir.« Kurz darauf der volle Ausbruch des offenen Wahnſinns. Ein Brief Pfeffel's vom 24. November ſagt: »Lenzen's Unfall weiß ich ſeit Freitag; ich geſtehe Dir, daß dieſe Begebenheit weder mich noch Lerſe ſonderlich überraſchte; ich hoffe aber doch, der gute Lenz werde wieder zurechtkommen und dann ſollte man ihn nach Hauſe jagen oder ihm einen bleibenden Poſten ausmachen; Singularitäten oder Parodorien machen immer phyſiſch oder moraliſch unglücklich.« Im December ſchreibt Lavater an Saraſin: »Lenzen müſſen wir nun Ruhe ſchaffen; das einzige Mittel, ihn zu retten, iſt, ihm alle Schulden abzunehmen und ihn zu kleiden.« Doch hatte er wieder lichte Zwiſchenzeiten. Es iſt für den Urſprung und die Natur ſeiner Krankheit überaus bezeichnend, daß Lenz ſogleich eine ſolche Zwiſchenzeit benutzte, die arme Friderike von Seſenheim wieder aufzuſuchen, ſie mit erneuten Liebesanträgen zu quälen und Goethe auf's ärgſte bei ihr zu verunglimpfen. Dann geſteigerter Wiederausbruch am 20. Januar 1778 bei Pfarrer Oberlin zu Waldbach im Steinthal mit wilden Selbſtmordverſuchen und tobenden Fieberphantaſien, in denen die Namen Friderike's und der Frau von Stein wirr durcheinanderſchwirrten. Von hier wurde er zu Schloſſer nach Emmendingen gebracht und von dieſem zu einem Schuhmacher in Pflege und behufs körperlicher Thätigkeit in die Lehre gegeben; die Koſten bezahlte der Herzog von Weimar. In der treuen Anhänglichkeit, welche, wie aus ſeinen erhaltenen Briefen erhellt, er hier ſeinem Mitlehrling Conrad Süß widmete, ſpricht ſich ſeine urſprünglich gutherzige Art in rührendſter Weiſe aus, ſowie in ſeiner unabläſſigen Schreibſucht der Nachklang ſeiner alten ſchriftſtelleriſchen Gewohnheiten und Zukunftshoffnungen.

Später wies man ihn auf Ackerbau und Jagd. (Vgl. Hagenbach, Saraſin und ſeine Freunde, S. 41 ff., und H. Düntzer, Frauenbilder aus Goethe's Jugendzeit, S. 88 ff.)

Scheinbar geneſen wurde er im Sommer 1779 von ſeinem Bruder nach Riga abgeholt, wohin in dieſem Jahr ſein Vater als Generalſuperintendent verſetzt worden war. Lenz bewarb ſich um eine Profeſſur der Taktik in Petersburg, dann um die Rectorſtelle in Riga; beidemal vergeblich. Zuletzt finden wir ihn in Moskau wieder, geiſtig und körperlich verkommen.

Eine Zeitlang trug ſich jetzt Lenz mit der Abſicht, ſeine zerſtreuten Werke zu ſammeln. Im Jahr 1790 erſchien von ihm die Ueberſetzung eines ruſſiſchen Buchs über die Verfaſſung Rußlands. Und ohne Zweifel hat er in dieſer Zeit auch noch viele eigene ſchriftſtelleriſche Verſuche unternommen. Aber das Wenige, was ſich erhalten hat, iſt wirr und krankhaft. Das Bruchſtück »Ueber Delicateſſe der Empfindung oder Reiſe des berühmten Franz Gulliver,« das Tieck, wie er ſelbſt ſagt, nur als pſychologiſche Merkwürdigkeit in ſeine Ausgabe aufgenommen hat, iſt nur inſofern beachtenswerth, als die Ausfälle auf Goethe's Werther, den Lenz einſt ſo ſehr bewundert hatte, beweiſen, wie in dem erlöſchenden Geiſt der bitterſte Haß und Neid gegen Goethe ſich feſtgeſetzt hatte.

Lenz ſtarb am 24. Mai 1792 zu Moskau, im zweiundvierzigſten Lebensjahr. Das Intelligenzblatt der Allgemeinen Literaturzeitung (1792, Nr. 99) meldete ſeinen Tod mit folgenden Worten: »Er ſtarb von Wenigen betrauert, von Keinem vermißt. Von Allen verkannt, gegen Mangel und Dürftigkeit kämpfend, entfernt von Allem, was ihm theuer war, verlor er doch nie das Gefühl ſeines Werthes. Er lebte von Almoſen, aber er nahm nicht von Jedem Wohlthaten an, er wurde beleidigt, wenn man ihm ungefordert Geld oder Unterſtützungen anbot, da doch ſeine Geſtalt und ſein ganzes Aeußere die dringendſte Aufforde-

rung zur Wohlthätigkeit waren. Er wurde auf Kosten ei großmüthigen russischen Edelmanns, in dessen Hause er auch la Zeit lebte, begraben!«

Das Unglück pflegt zu versöhnen. Es ist sicher kein g stiges Zeugniß für Lenz, daß auch nach dem schweren Miß schick, das über ihn hereingebrochen war, selbst Diejenigen, einst freundlich mit ihm verkehrten und die Lenz seine Freu nannte, nur Worte des Tadels und der Anklage für ihn hat Als Lenz 1782 von Riga aus an Wieland wieder ein Lebe zeichen gegeben, schrieb Wieland an Merck (Erste Sammlu S. 286): »Aus seinem an mich gerichteten Zettelchen ist sehen, daß er zwar wieder sich selbst wiedergefunden hat, a freilich den Verstand, den er nie hatte, nicht wiederfinden konn Und noch schonungsloser schrieb Lavater (vgl. Hagenbach a. O., S. 41, und Gelzer: Die neuere deutsche Nationalliterat Bd. 2, S. 88) an Sarasin:

„Glaub, wer ein Lump ist, bleibt ein Lump
Zu Wagen, Pferd und Fuße,
Drum, Bruder, glaub an keinen Lump
Und keines Lumpen Buße.
Fiat applicatio auf Freund Lenz."

Lenz war früh vergessen. Bereits Schiller spricht in sein Briefwechsel mit Goethe von Lenz wie von einem längst A schollenen. Und Goethe schließt in Wahrheit und Dichtung s Schilderung von Lenz mit den Worten, daß Lenz nur vorübergehendes Meteor gewesen, das nur augenblicklich ü den Horizont der deutschen Literatur gezogen und plötzlich wie verschwunden sei, ohne eine Spur zurückzulassen.

Man könnte dieses Leben eine Tragödie der Eitelkeit nenn wenn Eitelkeit tragische Hoheit hätte. Es ist nur ein Sat spiel mit traurigem Ausgang.

Maximilian Klinger.

Lenz und Klinger werden faſt immer untrennbar nebeneinander genannt. Und in der That waren ſie ſich in ihrer Jugend in Stimmung und Manier ſehr ähnlich. Doch iſt Klinger der weitaus Bedeutendere; tiefer an Geiſt, edler und ernſter in ſeinem Charakter. Lenz verkam, Klinger erhob ſich zu hohem Anſehen.

Friedrich Maximilian Klinger war am 15. Februar 1752 zu Frankfurt am Main geboren. Weil Goethe 1822 an Klinger eine Abbildung ſeines elterlichen Hauſes ſchickte und dieſelbe mit den Worten begleitete, daß auch Klinger an dieſem Brunnen geſpielt und daß eine und dieſelbe Schwelle ſie ins Leben geführt habe, hat man annehmen zu dürfen gemeint, die Geburtsſtätte Klinger's ſei ein kleines Nebenhäuschen im Goetheſchen Hauſe geweſen. Doch ſcheint dieſe Annahme irrig. Andere ſetzen das Geburtshaus Klinger's auf das Rittergäßchen, welches deshalb jetzt Klingergaſſe heißt; die Ueberlieferung, welche ſich in der Familie Klinger's erhalten hat, weiſt auf das jetzt abgebrochene Haus »Zum Palmenbaum« auf der Allerheiligengaſſe. Gewiß iſt, daß Goethe und Klinger erſt zu einander in nähere Berührung traten, nachdem der Eine von Straßburg, der Andere von Gießen von der Univerſität zurückgekehrt war.

Goethe ſchildert im vierzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung ſeinen Jugendfreund in folgender Weiſe: »Klinger's Aeußeres war ſehr vortheilhaft. Die Natur hatte ihm eine große ſchlanke wohlgebaute Geſtalt und eine regelmäßige Geſichtsbildung gegeben; er hielt auf ſeine Perſon, trug ſich nett, und man konnte ihn für das hübſcheſte Mitglied der ganzen kleinen Geſellſchaft anſprechen. Sein Betragen war weder zuvor-

kommend noch abſtoßend, und, wenn es nicht innerlich ſtürmte, gemäßigt. Ich war Klinger's Freund, ſobald ich ihn kennen lernte. Er empfahl ſich durch eine reine Gemüthlichkeit, und ein unverkennbar entſchiedener Charakter erwarb ihm Zutrauen. Entſchiedene natürliche Anlagen beſaß er in hohem Grade; aber Alles ſchien er weniger zu achten als die Feſtigkeit und Beharrlichkeit, die ſich ihm, gleichſam angeboren, durch Umſtände völlig beſtätigt hatten.«

Noch mehr als in allen anderen Stürmern und Drängern zeigt ſich in Klinger die Einwirkung Rouſſeau's mit greifbarſter Deutlichkeit.

Klinger's Eltern waren ſehr arm; der Vater war Conſtabler und Holzhacker, die Mutter Wäſcherin. Und die Noth war täglich gewachſen, nachdem der Vater frühzeitig geſtorben. Auf dem Gymnaſium, das Klinger beſuchen durfte durch die Fürſprache eines Lehrers, deſſen Aufmerkſamkeit das aufgeweckte Weſen des Knaben erregt hatte, war er zu den niedrigen Handdienſten eines Ofenheizers verwendet worden. Dabei aber im rüſtig aufſtrebenden Jüngling der ſtolzeſte und trotzigſte Unabhängigkeitsſinn! Als ihm bei ſeinem Abgang auf die Univerſität ein reicher Pathe ein Abſchiedsgeſchenk von zwei Dukaten einhändigte, gab er dieſelben ſofort dem Diener als Trinkgeld zurück. Und dieſer drückende Widerſpruch zu einer Zeit, in welcher der Verjüngungsruf Rouſſeau's die ganze gebildete Welt bis in das innerſte Mark erregte und durchzitterte! Alle jene leidvollen Stimmungen, aus welchen die revolutionäre Denkweiſe Rouſſeau's hervorgegangen, hatte Klinger in ſich ſelbſt aufs ſchmerzlichſte durchlebt und durchlitten. Rouſſeau's Emil, ſagt Goethe in ſeiner Schilderung von Klinger's Jünglingsleben, war ſein Haupt- und Grundbuch. Und mit dieſem Bericht Goethe's iſt es durchaus übereinſtimmend, daß Klinger ſelbſt noch in einem ſeiner ſpäteſten Werke, in der »Geſchichte eines Deutſchen der neuſten Zeit« in welche

er ein gutes Stück seiner eigensten Lebensgeschichte verwebt hat, nach wie vor die Lehre Rousseau's als höchstes Lebensideal preist. »Der Jüngling, der keinen Führer hat«, heißt es hier, »wähle Rousseau; dieser wird ihn sicher durch die Labyrinthe des Lebens leiten, ihn mit Stärke ausrüsten, den Kampf mit dem Schicksal und den Menschen zu bestehen. Diese Bücher sind unter der Eingebung der lautersten Tugend, der reinsten Wahrheit geschrieben; sie enthalten eine neue Offenbarung der Natur, die ihrem Liebling ihre heiligsten Geheimnisse zu einer Zeit entschleierte, da die Menschen sie bis auf die Ahnung verloren zu haben schienen.«

Rousseau ist für Klinger sein ganzes Leben hindurch die Norm und der Leitstern seines Denkens und Empfindens geblieben. Dies ist das einheitliche Band seiner Jugenddichtungen und seiner späteren Werke, so groß sonst die Kluft ist, durch welche sie in Ton und Inhalt von einander getrennt sind.

Klinger war in seiner Jugend ausschließlich Dramatiker. Schon auf der Schule hatte er ein Trauerspiel »Otto« geschrieben; es war eine Nachahmung des Götz. Darauf in rascher Folge: »Das leidende Weib«, welches Tieck irrthümlich (vgl. Frankfurter Gelehrte Anzeigen 1775, S. 531 und Reichardt's Theaterkalender 1779, S. 178) in die Ausgabe der Lenz'schen Schriften aufgenommen hat, »Die Zwillinge, die neue Arria, Sturm und Drang, Simsone Grisaldi, Stilpo und seine Kinder«, und eine ganze Reihe anderer Stücke, zum Theil ohne seinen Namen. Im Jahr 1776 allein schrieb Klinger nicht weniger als fünf Dramen.

Mit vollem Recht nannte Klinger diese Dramen, als er ein Jahrzehnt später einen Theil derselben in seinem »Theater« (Riga 1786) zusammenstellte, Explosionen des jugendlichen Geistes und Unmuthes. Ihr einheitlicher Grundgedanke ist das Rousseau'sche Sehnen nach ursprünglicher unverfälschter Mensch-

heit, der Rouſſeau'ſche Groll und Kampf gegen die Enge und Bedingtheit der ſittlichen und geſellſchaftlichen Herkömmlichkeiten. Die erſte Gruppe dieſer Dramen, wie vor Allem »die Zwillinge« und »Sturm und Drang«, ſind Darſtellungen der elementaren Kraft ungebundener Leidenſchaft. Und zwar ſucht der Dichter kraft ſeiner Rouſſeau'ſchen Grundſtimmung mit Vorliebe ſolche Charaktere auf, die durch ſchuldvolle That mit der Geſellſchaft gebrochen haben, in ihrem Innerſten aber edle Naturen ſind. In ſeinen »Falſchen Spielern (1780)« hat man gradezu das Vorbild der Schiller'ſchen Räuber erkennen wollen. Eine zweite Gruppe berührt das Gebiet der ſocialen Fragen. Es iſt für die Sinnesweiſe der Sturm- und Drangperiode bezeichnend, daß »Das leidende Weib« und »Die neue Arria« bereits Geſtalten emancipirter ſtarkgeiſtiger Frauencharaktere vorführen, die mit den Frauencharakteren der neuen franzöſiſchen Romantiker und der ſogenannten jungdeutſchen Schule die unverkennbarſte Verwandtſchaft haben. Und eine dritte Gruppe, wie zum Theil bereits »Die neue Arria,« noch mehr aber »Stilpo und ſeine Kinder« greift ſogar kühn in die Ideen und Leidenſchaften politiſcher Revolutionen; ein Thema, das Goethe und Lenz durchaus fern lag, das aber mit Klinger's Natur ſo tief verwachſen war, daß er es auch, nachdem er längſt mit dem Ton der Sturm- und Drangperiode gebrochen hatte, ſelbſt auf dem ſchlüpfrigen Boden des Petersburger Hoflebens mit ſichtlichſter Vorliebe feſthielt. Namentlich ſtand Klinger das zu erſtrebende Ziel eines politiſchen Luſtſpiels vor Augen. »Es ſcheint«, ſagt er 1786 in dem kritiſchen Anhang zu ſeinem Luſtſpiel »Der Schwur« (Theater, Bd. 2, S. 113), für den Deutſchen charakteriſtiſch zu ſein, Alles, was groß, mächtig, reich, bedeutend und vielſagend iſt, in ſtiller Unterwerfung und Bewunderung zu verehren. Hat es auch nur Einer gewagt, die Raſereien, Verationen, Tyranneien, den aufgeblaſenen lächerlichen Stolz, die unzählbaren Thorheiten einiger

unſerer Fürſten zu geißeln? Nur die Reſidenten erluſtigen die auswärtigen Höfe mit den Farçen, die wir täglich ſehen und für Privilegien der Herrſchaft zu halten ſcheinen.«

Aber dies Alles nur ringende Ahnung; unklar und unreif, roh, phraſenhaft. Der ſittliche Sinn Klinger's, der ſich ſpäter in der Zucht eines erfahrungsreichen wechſelvollen Lebens zu ſo achtunggebietender Reinheit und Feſtigkeit läuterte, krankte noch an allen Excentricitäten eitler Genieſucht. Viel hohler Schwulſt, viel wilde Phantaſterei.

Der Vergleich mit Goethe iſt lehrreich. Jenes hohe titaniſche Unendlichkeitsſtreben, das in Goethe's Jugenddichtungen ſo überwältigend wirkt, iſt in Klinger nichts als thatloſer Thatendrang, aberwitziges Prahlen überſchäumenden zweckloſen Kraftgefühls. Statt des Hinabſteigens in die geheimnißvollen Tiefen der leidenſchaftlich bewegten Menſchenbruſt nur lärmendes und tobendes Ungeſtüm oder grelle und grauſame Schaudergemälde der geſellſchaftlichen Uebel und Härten. Und der Roheit und Phraſenhaftigkeit der Empfindung entſpricht die Roheit und Phraſenhaftigkeit der Darſtellung, zumal Klinger ohne hinreichende plaſtiſche Geſtaltungskraft und ohne Blick für die Forderungen künſtleriſcher Kompoſition iſt, ja eigentlich kaum ein Dichter genannt werden kann. Wie verſchieden iſt das Verhältniß Goethe's und Klinger's zu Shakeſpeare! Klinger ſah in Shakeſpeare nur den Freibrief für alles Seltſame und Abſonderliche, für alles Rohe und Ungeſchlachte. Das Häßliche und Gräßliche, das plump Natürliche und Cyniſche galt ihm für Kraft und Größe, das Leichtfertige und Skizzenhafte für kühne Genialität. Klinger ſhakeſpeariſirte; aber ſo, daß man ihn ſpottend den tollgewordenen Shakeſpeare genannt hat.

Nur mit Mühe können wir uns jetzt in eine Zeit hineinempfinden, in welcher ein geiſtvoller Menſch, wie Klinger unſtreitig iſt, in ſolchen Wahnwitz verfallen, und ſogar, obgleich bereits

Minna von Barnhelm und Emilia Galotti und Götz und Clavigo vorhanden waren, mit demſelben Aufſehen erregen konnte. Man höre die albernen Tiraden Wild's, des Hauptcharakters in »Sturm und Drang«. »Es iſt mir wieder ſo taub vor'm Sinn, ſo gar dumpf. Ich will mich über eine Trommel ſpannen laſſen, um eine neue Ausdehnung zu kriegen. Mir iſt ſo weh wieder! O könnte ich in dem Raume einer Piſtole exiſtiren, bis mich eine Hand in die Luft knallte! O Unbeſtimmtheit, wie weit, wie ſchief führſt Du den Menſchen!« Und ein anderes Mal ſagt Wild: »Bin Alles geweſen! War Handlanger, um was zu ſein, lebte auf den Alpen, weidete die Ziegen, lag Tag und Nacht unter dem unendlichen Gewölbe des Himmels, von den Winden gekühlt und von innerem Feuer gebrannt. Nirgends Ruh, nirgends Raſt! — Seht, ſo ſtrotz ich voll Kraft und Geſundheit und kann mich nicht aufreiben. Ich will die Campagne hier mitmachen, da kann ſich meine Seele ausrecken, und thun ſie mir den Dienſt und ſchießen ſie mich nieder, gut dann! Ihr nehmt meine Baarſchaft und zieht!« Ebenſo fad und unerquicklich iſt die Fabel und Handlung dieſer Stücke. Die Motive ſchwirren wirr durcheinander; die Charaktere erwachſen und ſteigern ſich nicht in innerer Nothwendigkeit, ſondern ſind meiſt carrikirte Reminiscenzen aus Shakeſpeare, Goethe und Leſſing. »Die Zwillinge«, welche Klinger's Namen begründeten und bei der Bewerbung um einen von Schröder für das beſte Trauerſpiel ausgeſetzten Preis über »Julius von Tarent« von Leiſewitz ſiegten, ſind eine Ausmalung ſittlicher Gräuel, noch peinigender und unerträglicher als die Ausmalung der körperlichen Hungerqual in Gerſtenberg's Ugolino. Ein Wüthrich, Guelfo, erſticht ſeinen Zwillingsbruder, nur weil er neidiſch auf deſſen Recht der Erſtgeburt iſt. Selbſt Bürger, dem man wahrlich nicht allzu große Scheu vor roher Kraft vorwerfen wird, ſchreibt 1780 (Briefe aus dem Freundeskreiſe von Goethe und Merck; herausgegeben von

K. Wagner 1847. S. 165): »Wie könnt Ihr, liebe Leute, Euch von der übertriebenen Sprache hintergehen laſſen, das Stück ſchön zu finden! Ich weiß wohl, es geſchieht mehreren geſcheuten Leuten; aber beherzigt das Ding einmal recht! Es iſt kein einziger natürlicher Charakter darin. Der Guelfo iſt eine Beſtie, die ich mit Wohlgefallen für einen tollen Hund todtſchießen ſehen könnte. Von Lisboa bis zum kalten Oby, wie Ramler ſingt, iſt außer dem Tollhauſe kein ſolcher Charakter. Es giebt freilich wohl noch boshaftere Buben; allein, wenn ſie anfangen, ſo toll und raſend zu werden, wie Guelfo, ſo ſorgt gewiß die Polizei, ſie an Ketten zu legen.« Aehnlich »Sturm und Drang.« Lord Berkley iſt voll unerſättlicher Rachluſt gegen Lord Buſhy, von dem er ſich um Hab und Gut und Weib und Kind gebracht wähnt. Gleicherweiſe haſſen ſich die Söhne, aber ohne Grund, in wildem Naturtrieb. Nun fügt es ſich jedoch, daß der Sohn Buſhy's (Wild) in Amerika die Tochter Berkley's findet, ohne zu wiſſen, wer ſie iſt; er liebt ſie und findet Gegenliebe. Bunte Verwicklungen. Kriegsabenteuer, Zweikämpfe. Darauf allgemeine Verſöhnung. Selbſt Berkley und Buſhy verſöhnen ſich; ſie überzeugen ſich, daß ihr Haß auf falſchem Verdacht ruhte. Zum Schluß Heirath.

Ein wüſtes Durcheinander von Geiſt und Unſinn!

Was Wunder, daß die Männer der Aufklärungsbildung einen ſolchen neuen Propheten ärgerlich abwieſen? Es ſchien, als habe Nicolai nicht Unrecht, wenn er 1776 an Merck (Briefe. Dritte Sammlung 1847. S. 140) ſchrieb, Klinger ſei ein ſehr mittelmäßiger Burſch, der nur Goethe's Manier aufſchnappe, aber ſelbſt nicht viel in ſich habe. Auch Leſſing (Lachm. Bd. 12, S. 481) meinte Klinger weit unter Lenz ſtellen zu müſſen. Er habe Klinger's letztes Stück (Sturm und Drang), ſetzt er hinzu, unmöglich ausleſen können.

Aber in ihrer krampfhaften, ſich überſtürzenden Leidenſchaft-

lichkeit waren dieſe Dichtungen nur um ſo mehr der entſprechende wirkungsvolle Ausdruck der gährenden unruhigen Erregung, die durch die geſammte Jugend dieſer denkwürdigen Zeit hindurchging. Es iſt ſehr bedeutſam, daß grade der Titel eines Klinger'ſchen Dramas, Sturm und Drang, der Epoche den Namen gegeben hat. Für Goethe's helles Geſtirn hatte dieſe ringende Jugend nur ſtaunende Bewunderung; in Klinger's niederer Nebelwelt, welche doch auch von der leuchtenden Sonne der Idealität berührt und durchglüht war, wenn auch trüb und gebrochen, fand ſie ſich ſelbſt, ganz wie ſie war, mit ihrem vordringenden inſtinctiven Freiheitsgefühl und mit allen ihren Ungebärdigkeiten und Ueberſpannungen. Als am 2. Juni 1777 in Frankfurt am Main Sturm und Drang von der Seyler'ſchen Schauſpielergeſellſchaft aufgeführt wurde, ſagten die von L. Wagner herausgegebenen »Briefe, die Seyler'ſche Schauſpielergeſellſchaft betreffend« (Frankfurt 1777. S. 131): »Wer fühlt oder auch nur ahnt, was Sturm und Drang ſein mag, für den iſt das Drama geſchrieben; weſſen Nerven aber zu abgeſpannt, zu erſchlafft ſind, vielleicht von jeher keinen rechten Ton gehabt haben, wer die drei Worte anſtaunt, als wären ſie chineſiſch oder malabariſch, der hat hier nichts zu erwarten.« Am deutlichſten aber ſehen wir an dem autobiographiſchen Bildungsroman Anton Reiſer von Philipp Moritz, wie tief Klinger in alle Empfindungen der Zeit eingriff. Anton Reiſer (Bd. 3, S. 179) ſagt von Klinger's Zwillingen: »Guelfo glaubte ſich von der Wiege an unterdrückt, und nun fielen Reiſer alle die Demüthigungen und Kränkungen ein, denen er von ſeiner Kindheit an beſtändig ausgeſetzt geweſen; Guelfo ſchlug in der Verzweiflung über ſich eine »bittere Lache« auf, Reiſer erinnerte ſich dabei aller der fürchterlichen Augenblicke, in denen er ſein eigenes Weſen mit Verachtung und Abſcheu betrachtete und oft mit ſchrecklicher Wonne in ein lautſchallendes Hohngelächter über ſich ausbrach; der Charakter des Guelfo erſchien

ihm so wahr, daß er sich ganz in dessen Rolle hineindachte und mit allen seinen Gedanken und Empfindungen in ihr lebte.« Und noch im Jahr 1803 schrieb Schiller an seinen Schwager Wolzogen nach Petersburg: »Sag dem General Klinger, wie sehr ich ihn schätze. Er gehört zu denen, die vor fünfundzwanzig Jahren zuerst und mit Kraft auf meinen Geist eingewirkt haben; diese Eindrücke der Jugend sind unauslöschlich.«

Aus dieser ersten Zeit Klinger's haben sich auch noch einige Lieder erhalten, welche er 1776 an seinen Freund und Landsmann Kayser nach Zürich zur Komposition schickte; sie sind abgedruckt in Hoffmann von Fallersleben's Findlingen, 1860, Bd. 1, S. 135. Es ist mehr Zartheit und Innigkeit der Empfindung, und mehr ächte Liedmäßigkeit in ihnen, als man von dem Verfasser jener wilden dramatischen Phantasien erwartet.

Unreif und abenteuerlich wie sein Dichten, war in diesen Jahren auch Klinger's Leben. Es ist nicht zu verkennen, daß die Schilderung, welche Goethe in Wahrheit und Dichtung von Klinger's Persönlichkeit giebt, durch die Eindrücke der späteren Entwicklung Klinger's bedingt und verschoben ist. Wenn ihn Wieland in einem Briefe an Merck (Erste Sammlung, S. 109) einen Löwenblutsäufer nennt, so ist dies zwar ein Ausdruck, der aus Klinger's Drama Simsone Grisaldi auf den Dichter selbst übertragen wurde, aber er beweist doch, wie Klinger nur den ungezügelten Natur- und Kraftmenschen spielte. Merck (Zweite Sammlung, S. 49) sagt um diese Zeit von Klinger, er betrage sich ganz und gar wie ein Mensch aus einer anderen Welt; der Teufel aber solle die ganze Poesie holen, die die Menschen von Anderen abziehe und sie inwendig mit der Betteltapezerei ihrer eignen Würde und Hoheit ausmöblire.

Bedrängt in seiner äußeren Lage und ohne feste Ziele im Innern, führte Klinger viele Jahre ein unstetes Wanderleben. Es war damals noch kein ausgebildetes Zeitungswesen vorhan-

den, bei welchem jetzt meist junge Leute dieser Art ihr erstes Unterkommen finden.

Goethe's rasches Emporkommen in Weimar war den jungen Geniemenschen jener Zeit eine verführerische Lockung, ihr Glück ebenfalls am Hofe Karl August's zu suchen. Wie kurz vorher Lenz, so traf auch Klinger unerwartet und ungeladen am 24. Juni 1776 in Weimar ein. Der erste Empfang Klinger's war warm und herzlich. »Am Montag kam ich hier an,« schreibt Klinger am 26. Juni an Kayser nach Zürich, »lag an Goethe's Hals und er umfaßte mich mit inniger, mit alter Liebe; »Närrischer Junge!« und kriegte Küsse von ihm: »Toller Junge!« und immer mehr Liebe, denn er wußte kein Wort von meinem Kommen, so kannst Du denken, wie ich ihn überraschte. O was von Goethe zu sagen ist; ich wollte eher Sonne und Meer verschlingen! Gestern brachte ich den ganzen Tag mit Wielanden zu; er ist der größte Mensch, den ich nach Goethe gesehen habe, den Du nie imaginiren kannst als von Angesicht zu Angesicht. Hier sind die Götter! Hier ist der Sitz des Großen! Lenz wohnt unter mir und ist in ewiger Dämmerung. Der Herzog ist vortrefflich und ich werde ihn bald sehen. Es geht Alles den großen simplen Gang; sie werden mich hier ruhig machen; wo ich hinseh, ist Heilbalsam für meinen Geist und für mein Herz.« Aber bald erhob sich zwischen Goethe und Klinger Verstimmung. Schon am 24. Juli schrieb Goethe an Merck (Erste Sammlung, S. 940): »Klinger kann nicht mit mir wandeln, er drückt mich; ich hab's ihm gesagt, darüber er außer sich war und's nicht verstand und ich's nicht erklären konnte und mochte.« Und ebenso am 16. September (ebend. S. 98): »Klinger ist unter uns ein Splitter im Fleisch, seine harte Heterogeneität schwärt mit uns und er wird sich herausschwären;« Worte, die Goethe in einem Brief an Lavater (S. 21) von demselben Tage fast wörtlich wiederholt. Unter solchen Umständen war kein Bleiben für Klinger. Offen-

bar war es die Grundverschiedenheit ihrer Naturen, welche Goethe und Klinger von einander trennte. Dazu scheinen aber allerlei böswillige Zwischenträgereien gekommen zu sein, welche Christoph Kaufmann, der berüchtigte Missionär des Lavater'schen Christenthums, zwischen ihnen ausstreute. Wenigstens schreibt Klinger fast vierzig Jahre später in einem Briefe aus dem Jahre 1814 an Goethe (vgl. Düntzer in Raumer's histor. Taschenbuch, 1859, S. 166): »Das letzte Mal, da ich Sie sah, war ich in Weimar während des ersten Sommers Ihres dortigen Aufenthalts. Ich schrieb damals im Drang nach Thätigkeit ein neues Schauspiel, dem der von Lavater zur Bekehrung der Welt abgesandte Gesandte oder Apostel mit Gewalt den Titel Sturm und Drang aufdrang, an dem später mancher Halbkopf sich ergötzte. Indessen versuchte dieser neue Simson, da er weder den Bart mit dem Messer schor noch Gegohrenes trank, auch an mir vergeblich sein Apostelamt. Er rächte sich dafür. Hätte ich mich bei meiner Abreise mehr als durch Blicke des Herzens gegen Sie erklärt, ich wäre Ihnen gewiß werther als je geworden!« Uebrigens traten seit 1789 (Briefe an Merck, Zweite Sammlung, S. 277) zwischen den alten Freunden wieder die alten freundschaftlichen Gesinnungen und Beziehungen hervor, und Beide sprachen in ihren Schriften fortan von einander nur mit der aufrichtigsten Liebe und Verehrung.

Als die Pläne auf Weimar gescheitert waren, ging Klinger nach Leipzig; rathlos über seine Zukunft. Eine Zeitlang dachte er daran, Artillerie zu lernen, um, wie Nicolai am 12. October 1776 an Merck (Dritte Sammlung, S. 143) schreibt, nach Amerika zu gehen und dort mit Thatkraft die Freiheit zu verfechten. Dann aber änderte er seinen Entschluß und trat bei der Seyler'schen Schauspielergesellschaft mit einem Gehalt von fünfhundert Thalern als Theaterdichter ein. Fast zwei Jahre verblieb Klinger bei dieser Truppe, welche in dieser Zeit besonders in Frankfurt,

Mannheim und Mainz spielte. Doch scheint ihm seine Stellung wenig behagt zu haben; wir erfahren (Dritte Sammlung, S. 167), daß er 1780 sein Engagement bei Seyler eine Sottise nannte.

Bei dem Ausbruch des bairischen Erbfolgekrieges wurde Klinger Offizier in einem österreichischen Freicorps. Der Krieg dauerte nur ein Jahr; darauf finden wir Klinger bei Schlosser in Emmendingen. »Klinger ist nun bei mir«, schreibt Schlosser am 14. October 1779 an Merck (Zweite Sammlung, S. 171); »ich wollte seinetwegen, daß es wieder Krieg gäbe. Die Zeit wird ihm oft verwünscht lang und ihm wär's gut, wenn strenge Subordination ihn amüsiren hülfe.« Darauf lebte Klinger 1780 eine Zeitlang bei Sarasin in Basel.

Was konnte bei so unstetem Treiben für die innere Ausbildung Klinger's gewonnen werden? Des lieben Brotes willen schrieb Klinger einige Romane im Geschmack Crebillon's, welche er später mit Recht von seinen Werken ausschloß. Nichtsdestoweniger hatten die zunehmenden Jahre und Lebenserfahrungen in Klinger eine tiefgreifende Wandlung vorbereitet. In Basel entstand, im Verein mit Sarasin, Pfeffel und Lavater, die Schrift »Plimplamplasko der hohe Geist, heut Genie; eine Handschrift aus der Zeit Knipperdolling's und Dr. Martin Luther's.« Es war eine Satire auf das verschrobene Genieweſen der jüngsten Gegenwart, das sich überhebe und aus dem Menschen ein ander und größer Ding machen wolle, als er sei; die Titelvignette zeigt zwei ausschlagende Esel! Doch ist diese Satire mit allen Roheiten und Unarten, die sie bekämpft, noch selbst behaftet.

Kurz darauf aber erfolgte in Klinger's Leben die Wendung, welche nicht blos für seine äußere Stellung, sondern auch für seine ganze Bildung und Denkweise entscheidend wurde.

Pfeffel hatte versucht, ihm durch Franklin's Vermittlung eine Stelle im nordamerikanischen Heere zu verschaffen. Es war

mißlungen. Da verwendete ſich Schloſſer bei ſeinem Gönner Prinz Friedrich von Würtemberg für Klinger, und dieſer gab ihm Reiſegeld und Empfehlungen an den Hof von St. Petersburg. Die Abreiſe geſchah im September 1780 (vgl. F. L. Schröder's Leben von F. L. W. Meyer, 1823, Th. 1, S. 352. H. Ch. Boie von K. Weinhold, 1868, S. 97). Klinger wurde Vorleſer bei dem Großfürſten Paul, deſſen Gemahlin eine Prinzeß von Würtemberg war. Zugleich wurde er Lieutenant beim Flottenbataillon.

Hatte ſich ſchon in den letzten Jahren in Klinger's Weſen der Beginn einer Epoche maßvollerer Reife und Selbſtbeſinnung angekündigt, ſo trugen ſeine neuen großen Verhältniſſe weſentlich bei, dieſe beginnende Reife zu fördern und zu vollenden. Es wurde Klinger das Glück, 1781 und 1782 im Gefolge des Großfürſten einen großen Theil Europas, namentlich auch Italien, bereiſen zu können. Heinſe und der Maler Müller, zwei alte Jugendfreunde, mit welchen Klinger in Neapel und Rom zuſammentraf, bezeugen in ihren Briefen, daß Klinger noch der alte brave Burſch ſei, vergnügt und freudig und voll guten Humors, aber von »zweckmäßigerer Beſtimmtheit« als früher und voll hingebender Begeiſterung für die große Geſchichts- und Kunſtwelt Italiens; er ſei ganz Entzücken und Bewunderung. Klinger gedenkt in ſeinen ſpäteren Schriften oft und gern der tiefen und nachhaltigen Kraft dieſer gewaltigen Eindrücke. Und nicht weniger waren die großen Staats- und Machtverhältniſſe Rußlands ſelbſt dazu angethan, ſeinen Blick zu erweitern und ihn aus den Träumereien überſchwenglicher Jugend in das feſte werkthätige Leben und deſſen unverrückbare Bedingungen und Grenzen zu führen. Der unvergängliche Ruhm Klinger's iſt, daß er mitten im glänzendſten Hoftreiben, ringsumgeben von der nichtswürdigſten Eigenſucht, zwar die unreife Phantaſterei, nicht aber den unverbrüchlichen Idealismus des Herzens aufgab. Auf dem ſchlüpfri-

gen Boden, auf welchem oft ſogar Tüchtige ſtraucheln und fallen, ſteigerte ſich ſein angeborener geſunder Sinn, ſein entſchiedener Charakter, ſein ernſtes Weſen und jener Zug ſtolzer Unabhängigkeit, welchen Goethe (Bd. 22, S. 192) ſchon am Jüngling rühmte, zu einem Heroismus ſittlicher Kraft, wie er in jener Zeit politiſcher Erſchlaffung bei keinem anderen deutſchen Mann in gleicher Unerſchütterlichkeit zu finden war.

Es iſt ein ergreifendes Selbſtbekenntniß, wenn Klinger in der 1785 zu Petersburg geſchriebenen Vorrede ſeines »Theaters« ſagt: »Ich kann heut über meine früheren Werke ſo gut lachen als einer; aber ſo viel iſt wahr, daß jeder junge Mann die Welt mehr oder weniger als Dichter und Träumer anſieht. Man ſieht Alles höher, edler, vollkommener; freilich verwirrter, wilder und übertriebener. Die Welt und ihre Bewohner kleiden ſich in die Farbe unſerer Phantaſie und unſeres guten Glaubens, und eben darum iſt dies der glücklichſte Zeitpunkt unſeres Lebens, nach welchem wir zu Zeiten bei aller ſauer erworbenen Klugheit mit Verlangen zurückblicken. Vielleicht wäre dieſe poetiſche Exiſtenz die glücklichſte auf Erden, wenn ſie dauern könnte. Beſſer iſt's, man kocht dies Alles im Stillen aus, denn alle dieſe Träumereien ſind Contrebande in der Geſellſchaft, wie ihre Urheber ſelbſt. Erfahrung, Uebung, Umgang, Kampf und Anſtoßen heilen uns von dieſen überſpannten Idealen und Geſinnungen, von denen wir in der wirklichen Welt ſo wenig wahrnehmen, und führen uns auf den Punkt, wo wir im bürgerlichen Leben ſtehen ſollen. Inſofern nämlich, daß wir ſie nicht mehr um uns herum ſuchen und fordern. Doch zu ihrem eigenen Beſten giebt es ſo glücklich organiſirte Geiſter, die trotz aller Erfahrung eine gewiſſe idealiſche Erhebung beibehalten, die ihre Beſitzer durch das ganze Leben hindurch gegen den Druck des Schickſals ſtählt und ſie über das Gewöhnliche erhebt.« Und ganz in demſelben Sinn iſt es gemeint, wenn Klinger in ſeinem Roman »Der Weltmann

und der Dichter« den Dichter zum Weltmann ſagen läßt: »Ich könnte Ihnen viel erzählen, wie alle meine Geiſtesprodukte der früheren Zeit einen gewiſſen Mangel an ſich tragen; wie es ihnen an dem feſten Charakter der ſpäteren fehlt und fehlen mußte. Ich könnte Ihnen weitläufig darthun, wie ſich erſt die wirkliche Welt blos durch den dichteriſchen Schleier meinem Geiſte darſtellte, wie die Dichterwelt bald darauf durch die wirkliche erſchüttert ward und dann doch den Sieg behielt, weil der erwachte ſelbſtändige moraliſche Sinn Licht durch die Finſterniß verbreitete, die des Dichters Geiſt ganz zu verdunkeln drohte.«

Auch die Stimmungen und Gedanken dieſer neuen Bildungsepoche hat Klinger in zahlreichen Schriften niedergelegt, beſonders in einer langen Reihefolge von Romanen, deren Erfindung und Ausführung in die Jahre von 1791—1805 fällt.

Die Betrachtung dieſer zweiten Epoche Klinger's aber gehört nicht mehr der Geſchichte der Sturm- und Drangperiode an, ſondern der Geſchichte des nächſtfolgenden Zeitalters.

Heinrich Leopold Wagner.

Neben Lenz und Klinger ſtand ein Dritter, der von den nächſten Zeitgenoſſen unter die ſogenannten Goethianer eingereiht wurde. Auch er gehörte zu Goethe's perſönlichem Freundeskreiſe. Goethe führt im vierzehnten Buch von Wahrheit und Dichtung die Schilderung deſſelben mit den Worten ein: »Vorübergehend will ich noch eines guten Geſellen gedenken, der, obgleich von keinen außerordentlichen Gaben, doch auch mitzählte. Er hieß Wagner, erſt ein Glied der Straßburger, dann der Frankfurter Geſellſchaft; nicht ohne Geiſt, Talent und Unterricht. Er zeigte ſich als ein Strebender, und ſo war er willkommen.«

Heinrich Leopold Wagner war am 19. Februar 1747 zu Straßburg geboren. In den Jahren 1773 und 1774 war er Hof-

meiſter in Saarbrücken. Seit dem Anfang des Jahres 1775 lebte er in Frankfurt. Am 21. September 1776 erhielt er dort die Erlaubniß der Advocatur.

Wagner war unter den Goethianern entſchieden der Unbedeutendſte. Er zehrte von den Broſamen, die von des Herren Tiſch fielen; ja er verargte ſich nicht, ſich dieſe Broſamen zuweilen unrechtmäßig zuzueignen. Jung-Stilling nennt ihn einen Raben mit Pfauenfedern.

Am bekannteſten iſt Wagner geworden durch ſeine Farce »Prometheus, Deukalion und die Recenſenten« (März 1775) und durch ſein Trauerſpiel »Die Kindesmörderin" (1776).

Jene Farce (wieder abgedruckt bei H. Düntzer, Supplementband 1852, S. 210 ff.) iſt eine witzige Harlekinade in Knittelverſen. Die Gegner Goethe's werden im Ton der Goethe'ſchen Puppenſpiele verſpottet; ſtatt der Perſonennamen kleine Holzſchnittfiguren, klar bezeichnend und von beißender Schärfe. Viele einzelne Witzworte und Wendungen waren unmittelbar mündlichen Scherzen Goethe's abgelauſcht. Ueberall wurde daher die kleine dreiſte Satire für ein Werk Goethe's gehalten; ein Verdacht, der für Goethe um ſo peinlicher war, da ſie auch einige muthwillige und indiscrete Anſpielungen auf Goethe's ſich eben vorbereitende Verbindung mit Weimar und die dadurch herbeigeführte Verſöhnung mit Wieland enthielt. Goethe erließ am 9. April 1775 in den Frankfurter Gelehrten Anzeigen eine Erklärung, daß nicht er der Verfaſſer des Prometheus ſei, ſondern daß denſelben Heinrich Leopold Wagner verfaßt und veröffentlicht habe, ohne ſein Zuthun und ohne ſein Wiſſen. Es laufen in dieſer Burleske Töne unter, die ſich Goethe niemals erlaubt hätte.

Das Trauerſpiel »Die Kindesmörderin« iſt nicht ohne Talent, aber von unſäglicher Rohheit und Geſchmackloſigkeit. Goethe erzählt in Wahrheit und Dichtung, daß daſſelbe aus den Andeutungen hervorgegangen, welche er in argloſer Offenheit ſeinem

Freunde über Fauſt's und Gretchen's Liebestragödie vertraut hatte. Die Aehnlichkeit des Grundmotivs iſt unverkennbar; der Schlaftrunk, die Ermordung des Kindes, kehren auch hier wieder. Im Uebrigen aber iſt Alles auf den gemeinſten und widerwärtigſten Boden übertragen. Wir athmen nicht die Luft der Gretchentragödie, ſondern die ſtickende Wachtſtubenluft der Lenz'ſchen Soldaten.

Die erſte Ausgabe erſchien ohne Wagner's Namen unter dem Titel: »Die Kindermörderin, ein Trauerſpiel. Leipzig im Schwickert'ſchen Verlage. 1776. 120 S. in 8.« Ein Offizier hat ein Bürgermädchen mit ihrer Mutter in ein ſchlechtes Haus geführt. Dort giebt er der Mutter einen Schlaftrunk, und ſchändet die Tochter. Ergreifend iſt die Scham des Mädchens, das das Geſchehene den Eltern verheimlicht; beſonders gut iſt die Zeichnung des polternden braven Vaters, eines ehrlichen Metzgers, der entſchieden dem Muſikus Miller in Schiller's Kabale und Liebe als Vorbild gedient hat. Ergreifend auch die Reue des Offiziers, der das Mädchen zur Sühnung heirathen will. Die Tochter flieht, um die Schande zu verbergen. Heimliche Geburt. Sie wird todtgeſagt. Die Mutter ſtirbt aus Gram. Ein untergeſchobener Brief erweckt im Mädchen den Verdacht, der Räuber ihrer Ehre verlaſſe ſie. In der Verzweiflung erſticht das Mädchen das Kind. Der Vater, herbeigerufen, verzeiht. Der Offizier kommt, will ſie heirathen. Zu ſpät. Die Kindesmörderin verfällt dem Gericht.

Karl Leſſing ſuchte dieſes Stück durch eine mildernde Umarbeitung für die Bühne brauchbar oder, wie er ſich ausdrückt, »vor ehrlichen Leuten vorſtellbar« zu machen; und es iſt höchſt beachtenswerth, daß Gotthold Ephraim Leſſing (Lachm. Bd. 12, S. 481) dieſen Plan billigte und den Verfaſſer, für welchen er Lenz hielt, weit über Klinger ſtellen zu können meinte. Namentlich der ſchlimme erſte Akt wurde verändert. Aber auch in dieſer

Umarbeitung wurde (vgl. Plümicke, S. 287) die Aufführung in Berlin verboten. Später nahm Wagner selbst eine solche Umarbeitung vor, »um«, — so lauten seine Worte — »den in der Kindermörderin behandelten Stoff so zu modificiren, daß er auch in unseren delikaten tugendlallenden Zeiten auf unserer sogenannten gereinigten Bühne mit Ehren erscheinen dürfte«. Der Ausgang wurde in das Heitere gewendet; das Mädchen bebt zurück vor dem Kindermord. Das Stück erhielt jetzt den Titel: »Evchen Humbrecht oder Ihr Mütter merkt's Euch! Ein Schauspiel in fünf Aufzügen«; und in dieser Fassung wurde es im September 1778 von der Seyler'schen Gesellschaft in Frankfurt am Main aufgeführt.

Selbständiger ist ein anderes Trauerspiel Wagner's, das noch vor der Kindesmörderin geschrieben ist, »Die Reue nach der That«, 1775. Eine rangstolze Justizräthin will nicht zugeben, daß ihr Sohn die Tochter eines Kutschers heirathet. Der Sohn wird darüber wahnsinnig. Das Mädchen vergiftet sich. Die Mutter geräth in Verzweiflung. Unter dem Titel »Familienstolz« wurde dies Stück auf Schröder's Bühne ein beliebtes Repertoirestück; der Kutscher Walz gehörte zu Schröder's eigenthümlichsten Rollen. Unwillkürlich denkt man auch hier wieder an Schiller's Kabale und Liebe.

Ueberall frischer Griff in das wirkliche Leben, scharf tragischer Conflict. Aber überall krassestes Natürlichkeitsstreben bis zum Cynismus, ohne den leisesten Anhauch wirklich poetischen Empfindens.

Ueberdies schrieb Wagner auf der Grundlage der Eschenburg'schen Uebersetzung eine Bearbeitung des Macbeth, und in vergröberter Sterne'scher Manier einen Roman »Leben und Tod Sebastian Sillig's«, der nicht über den ersten Band hinaus kam und jetzt völlig verschollen ist.

Auch kritisch suchte er in die Bewegungen der Sturm- und

Drangperiode einzugreifen. Wagner ist der Verfasser der dramaturgischen Briefe, die Seyler'sche Gesellschaft betreffend, 1777; und ebenso ist er, auf Goethe's Veranlassung, der Uebersetzer von Mercier's Neuem Versuch über die Schauspielkunst. (Mit einem Anhang aus Goethe's Brieftasche. Leipzig im Schwickert'schen Verlag, 1776.)

Wagner starb am 4. März 1779. E. Schmidt erzählt in seiner trefflichen kleinen Schrift über H. L. Wagner (1875. S. 12), daß das Frankfurter Todtenbuch den 6. März als den Begräbnißtag verzeichnet. Es kann nur auf einer falschen Datirung beruhen, wenn ein Brief von Goethe's Mutter an Großmann, der den Tod Wagner's als nahe bevorstehend meldet, in Schnorr's Archiv für Literaturgesch. (1873. Bd. 3. S. 114) das Datum vom 7. März trägt.

Ein wunderlicher Zufall fügte es, daß um dieselbe Zeit noch ein anderer Schriftsteller lebte, welcher denselben Namen Heinrich Leopold Wagner führte. Er war Advocat in Mainz, und gab in den Jahren 1776—1781 im Frankfurter Verlag einen »Frankfurter Musenalmanach« heraus. Von diesem Mainzer Namensbruder stammt jener Brief in Stöber's Buch über den Aktuar Salzmann vom 27. December 1783, welcher die richtige Bestimmung des Todesjahres des Goethe'schen Jugendgenossen einige Zeit zu einer Streitfrage machte.

Fünftes Kapitel.

Maler Müller.

Friedrich Müller, in der deutschen Literaturgeschichte gewöhnlich der Maler Müller genannt, ist unter den Dichtern der Sturm- und Drangperiode einer der bedeutendsten.

An Poesie der Empfindung und an Kraft der Gestaltung überragt er Lenz und Klinger weit. Er war auf einen großen und ächten Dichter angelegt. Aber er kam nicht zur vollen Reife. Seine Jugenderziehung war nur sehr unzulänglich gewesen; die äußeren Umstände hatten ihn zur Malerei geführt, seine Kräfte wurden zertheilt und zersplittert; in falscher Geniesucht glaubte er der ernsten Arbeit und Sammlung entbehren zu können; der dauernde Aufenthalt in Rom, wohin er sich frühzeitig gewendet hatte, entfremdete ihn allem lebendigen Literaturverkehr.

Johann Friedrich Müller wurde am 13. Januar 1749 zu Kreuznach geboren, als Sohn eines Bäckers, der bei seinem frühen Tode seine zahlreiche Familie in Dürftigkeit zurückließ. Ein träumerischer Hang zur Natur und die Lust an den alten deutschen Volksbüchern machte sich früh in dem Knaben bemerkbar. Kaum der Schule entwachsen, wurde er im Jahr 1766 oder 1767 nach Zweibrücken gebracht, in den Unterricht des dortigen Hofmalers Conrad Manlich. In Zweibrücken sind seine Idyllen und seine Lieder und Balladen entstanden. Zu Anfang des Jahres 1775 ging Müller nach Mannheim. Als Maler wurde er hier besonders von den Niederländern angezogen; tiefer aber griff seine dichterische Entwicklung. Mit Dalberg, Gemmingen und dem Buchhändler Schwan stand er in nächster Verbindung, von Darmstadt aus wirkte die Anregung Merck's; und ebenso sind persön-

liche Berührungen mit Goethe, Lenz, Klinger, H. L. Wagner, Fritz Jacobi und Kaufmann nachweisbar. Shakespeare und die Stimmungen und Ziele der Sturm- und Drangperiode traten in seine Seele; es erwachte der Muth und der Antrieb dramatischen Schaffens. Auch an Lessing, als dieser im Anfang des Jahres 1777 in Sachen des neu errichteten Nationaltheaters einige Wochen in Mannheim verweilte, schloß sich Müller auf's innigste. Müller erzählt in einem Briefe (Morgenblatt 1820. Nr. 48), Lessing habe mehrfach den Wunsch ausgesprochen, die letzte Epoche seines Lebens vereint mit ihm, am liebsten in Italien, beschließen zu können.

Die ersten Dichtungen, mit welchen Müller auftrat, die Idyllen, zerfallen in drei Gruppen; in biblische, mythologische, volksthümlich deutsche.

In den biblischen Idyllen sieht man noch die Schule Geßner's und Klopstock's; aber an farbiger Lebensfülle sind sie ihren Mustern weit überlegen. Besonders die Idylle »Adam's erstes Erwachen und erste selige Nächte« ergreift durch ihre schwellende Kraft und durch die Zartheit und Feierlichkeit ihres Naturgefühls, zumal die Schilderungen der Thierwelt sind mit ächt plastischem Auge gefühlt und gezeichnet.

Eigenthümlicher und in ihrer Art von hoher Vollendung sind die mythologischen Idyllen. Sie bewegen sich ausschließlich im mythischen Kreise der griechischen Satyrn, die schon der Komik der Alten den ergiebigsten Stoff boten; aber aus der alten Satyrmaske lugt zugleich überall das wohlbekannte Gesicht Fallstaff's. Der Held der ersten Idylle »Der Satyr Mopsus« ist der Polyphem Theokrits; aber in der naiven Darlegung seiner wechselnden Seelenstimmungen individueller, freilich auch Wielandisch lüsterner. Die zweite Idylle »Der Faun« ergötzt durch das burleske Gemisch rein menschlicher gemüthsinniger Rührung und halb thierischer Rohheit. Und die dritte Idylle »Bacchidon und Milon«, obgleich etwas zu breit ausgeführt, ist eine der genialsten Humoresken, welche die deutsche Literatur aufzuweisen hat. An seiner epheuumwachsenen Grotte saß der Knabe Milon

entzückt, ihm war ein treffliches Lied auf den Weingott Bacchus gelungen; das gefiel ihm selbst so wohl, daß er es, weil Niemand zugegen war, der es hören wollte, dreimal seinen Ziegen vorsang. Eben kam der Satyr Bacchidon auf seine Höhle zu; fröhlich nöthigt ihn der Hirt herbei; doch der Satyr will nicht weilen. Der junge Hirt muß sich entschließen, einen mit frischem Most weidlich gefüllten Schlauch zu öffnen. Und nun beginnt der drolligste Kampf zwischen der unersättlichen Trinklust des Satyrs, der in weinseliger Geschwätzigkeit immer neue Gründe zum Trinken vorbringt, und zwischen der unwiderstehlichen Singlust des lobbegierigen Hirten, der mit seinem Lied nicht zu Wort kommen kann. Nur durch angedrohte Stockschläge ist der Satyr zum Schweigen zu bewegen. Aber auch jetzt noch unterbricht er den Gesang unablässig durch Schwatzen und Trinken, bis endlich der Gesang beendet ist und der Satyr mit einer parodischen Elegie auf den leeren Schlauch von dannen wankt, um am Ufer seinen Rausch auszuschlafen.

Geschichtlich am wichtigsten ist die dritte Gruppe der Idyllen, die volksthümlich deutsche. In ihr kommen am offensten die dichterischen Stimmungen und Richtungen der Sturm- und Drangperiode zum Ausdruck. Die eine dieser Idyllen »Die Schaafschur« hat sogar den ganz bestimmten Zweck, das Recht und die Nothwendigkeit der Rückkehr zu ächter Volksthümlichkeit in der Dichtung gegen die Regeln und Herkömmlichkeiten der sogenannten Gelehrtendichtung in scharfen Gegensatz zu stellen. Die Dichtung soll hübsch natürlich sein; sie soll sagen, wie sich der Mensch um's Herz fühlt. Daher einerseits in diesen deutschen Idyllen, in der »Schaafschur« und im »Nußkernen« das volle Hineingreifen in die unmittelbarste Gegenwart und Lebenswirklichkeit, das im bewußten Gegensatz zu Geßner steht und sich daher oft um so genialer dünkt, je hausbacken naturalistischer es ist. Und daher andererseits in »Ulrich von Coßheim« die be-

geiſterte Wiederbelebung der alten heimiſchen Sagenwelt. Namentlich nach dieſer Seite hin hat Müller auf die Dichter der romantiſchen Schule mächtig eingewirkt.

Und Müller's Lyrik verdient das Lob ähnlicher Trefflichkeit. Zuweilen allerdings ſtören auch hier noch einige Klänge, welche an das Getändel der jüngſt vergangenen Anakreontik erinnern; aber bald bricht die warme Sprache des Herzens durch, mit dem ſüßen Naturlaut reiner Empfindung. Das Eigenſte dieſer Lyrik iſt am Mark des deutſchen Volksliedes groß geworden. Lieder und Balladen, wie der »Thron der Liebe« und »Der Pfalzgraf Friedrich« in der Idylle von der Schaafſchur, und »Das braune Fräulein«, »Soldatenabſchied«, »Dithyrambe«, „Frühling«, »Der ſchöne Tag«, »Jägerlied«, welche um dieſelbe Zeit, theils als kleine ſelbſtändige Sammlung, theils in Almanachen und Zeitſchriften erſchienen und jetzt in der verdienſtlichen Zuſammenſtellung des Grafen York (Jena. 1873) in bequemer, wenn auch nicht vollſtändiger Ueberſicht vorliegen, ſind in der Sturm- und Drangperiode ſo ſchlicht und herzlich und ſo poetiſch liedmäßig nur von Goethe und Bürger geſungen worden.

Am bekannteſten iſt Müller als Dramatiker.

Zwei Trauerſpiele Müller's, »Rina« und »Kaiſer Heinrich der Vierte«, ſind verloren. Rina wird in Friedrich Schlegel's Deutſchem Muſeum (1813. Bd. 4. S. 252 ff.) ein Stück aus der gothiſchen Geſchichte genannt und, „wie man vermuthen dürfe, auch ächt gothiſch im Stil«. Von Kaiſer Heinrich dem Vierten, einem Trauerſpiel in fünf Aufzügen, das faſt ganz vollendet war, finden ſich einzelne Bruchſtücke unter Müller's Papieren, die aus Tieck's Nachlaß in die Bibliothek zu Berlin gelangt ſind. Seit 1776 war Müller mit der Dramatiſirung des »Fauſt« beſchäftigt. 1778 erſchien »Niobe«. In dieſelbe Zeit fallen auch die Anfänge von »Golo und Genoveva«. Durch die Thatſache, daß Müller im Fauſt mit Goethe, in der Genoveva mit Tieck zuſammentraf, iſt es gekommen, daß

ſich im Gedächtniß der Nachwelt der Name Müller's faſt einzig an dieſe Dichtungen knüpft.

Schöpfungen von Kraft und Genialität. Namentlich in der Genoveva bekundet ſich eine reiche und ächte Dichternatur. Nichtsdeſtoweniger treten, rein künſtleriſch betrachtet, grade in dieſen Dramen die Schwächen Müller's am offenſten zu Tage. Der Mangel tieferer Bildung rächt ſich. Der dramatiſche Dichter bedarf nicht blos einer reichen ſchöpferiſchen Phantaſie; er bedarf auch einer bedeutenden Gedankentiefe und eines durchgebildeten Kunſtverſtandes, ohne deſſen Obhut die unerläßlichen Bedingungen dramatiſcher Kompoſition, ſichere Führung und Ausgeſtaltung der Motive, feſte und klare Beherrſchung der Maſſen, natürliche und in ſich folgerichtige Verkettung und Steigerung der Handlung, ſchlechterdings unerfüllbar ſind. Alle dieſe Dramen ſind nur loſe aneinandergereihte dramatiſche Scenen. Unmittelbar neben Gedanken und Motiven von ergreifender Tiefe und Poeſie das Niedrigſte und Banalſte. Wo wir hinabſteigen ſollen in die Schrecken der Leidenſchaft, auch hier oft nur jenes wahnwitzige wuthſtammelnde aufgedunſene Getobe, wie es ſo eben durch Klinger in Umlauf gekommen. Statt lebensvoll individualiſirter Naturwahrheit auch hier oft die rohſte Schauſtellung gemeinſter Wirklichkeit, abſtoßende Renommiſterei mit Cynismen. Genialität; aber unfertige, wild gährende. Man wird an Grabbe und an die Jugenddramen Hebbel's erinnert.

In Fauſt und Niobe das ringende Titanenthum.

Obgleich es Müller leugnet, ſo iſt es doch wahrſcheinlich, daß Müller von dem Vorhaben Goethe's, einen Fauſt zu dichten, Kunde hatte, als er den Plan ſeiner Fauſtdichtung faßte. Man hat den Eindruck, als ſei das Motiv ein blos anempfundenes, nicht ein aus dem eigenſten Herzen des Dichters ſelbſt ſtammendes. Der Dichter weiß nicht, welch wunderbaren Stoff er unter der Hand hat. Es überkömmt uns etwas von jener tiefen Tragik des Menſchengeiſtes, welche die Grundidee des Goethe'ſchen Fauſt iſt, wenn Müller in der

Zuſchrift an Gemmingen, welche er ſeiner Fauſtdichtung vorausgeſchickt hat, erzählt, daß Fauſt ſchon in ſeiner Kindheit einer ſeiner Lieblingshelden geweſen, weil Fauſt ein großer Menſch ſei, der alle ſeine Kraft fühle und der Muth genug habe, Alles niederzuwerfen, was ihm hindernd in den Weg trete, ganz zu ſein, was er fühle, daß er ſein könne. Und es erſcheint wie eine Erfüllung dieſer erregten Erwartung, wenn wir dann Fauſt in ſeinem Studierzimmer finden, in brütender Qual, daß die aufkeimenden Ideen, die er ſich in ſüßen Stunden erſchaffen, doch unter Menſchenohnmacht wieder dahinſterben müſſen wie ein Traum im Erwachen. »Mit wie vielen Neigungen wir in die Welt treten! Und die meiſten, zu was Ende? Sie liegen, von ferne erblickt, wie die Kinder der Hoffnung, kaum in's Leben gerückt; ſind verklungene Inſtrumente, die weder begriffen noch gebraucht werden; Schwerter, die in ihrer Scheide verroſten. Warum ſo grenzenlos an Gefühl dies fünfſinnige Weſen und ſo eingeengt die Kraft des Vollbringens? Trägt oft der Abend auf goldenen Wolken meine Phantaſie empor, was kann, was vermag ich nicht da! Wie bin ich der Meiſter in allen Künſten, wie ſpanne, fühle ich mich hoch droben, fühle in meinem Buſen alle aufwachen die Götter, die dieſe Welt in ruhmvollem Looſe wie Beute unter ſich vertheilen. Der Maler, Dichter, Muſiker, Denker, Alles, was Hyperion's Strahlen lebendiger küſſen und was von Prometheus' Fackel ſich Wärme ſtiehlt, möcht's auch ſein und darf nicht; übermann' es ganz unter mich in der Seele und bin doch nur Kind, wenn ich körperliche Ausführung beginne, fühle den Gott in meinen Adern flammen, der unter des Menſchen Muskeln zagt. Für was den Reiz ohne Stillung? O, ſie müſſen noch alle hervor, all' die Götter, die in mir verſtummen, hervorgehen hundertzüngig, ihr Daſein in die Welt zu verkündigen! Ausblühen will ich voll in allen Ranken und Knospen, ſo voll, ſo voll! Es regt ſich wie Meeresſturm über

meine Seele, verſchlingt mich noch ganz und gar. Wie dann? Soll ich's wagen, darnach zu taſten? Ich muß, muß hinan! Du Abgott, in dem ſich mein Inneres ſpiegelt! Wer ruft's! Geſchicklichkeit, Geiſteskraft, Ehre, Ruhm, Wiſſen, Vollbringen, Gewalt, Reichthum, Alles, den Gott dieſer Welt zu ſpielen — den Gott!« Aber dieſe tief metaphyſiſche Idee, die Goethe ſo großartig erfaßte und zu ſo klaſſiſcher Löſung führte, verſchwindet bei Müller in der Ausführung gänzlich. Müller's Fauſt iſt nicht das hehre Spiegelbild ungeſtümen Unendlichkeitsſtrebens, ſondern nur der trübe Niederſchlag des ſophiſtiſchen Genieweſens der Sturm- und Drangperiode, welches die Fülle des Genies nicht ſelten nur in der Entfeſſelung der Leidenſchaft und in verlumpter Liederlichkeit ſuchte. Müller's Fauſt übergiebt ſich dem Teufel, um ſich aus ſeinen Schulden zu retten; er fordert von Mephiſtopheles nur ausſchweifendes Wohlleben. Merck ſagt in einer Recenſion in Wieland's Deutſchem Merkur (1776. Juli, S. 83): »Was iſt dieſer Fauſt, wenn ihn der Teufel verläßt? Ein elender Prahler, der ſich bald in Königinnen verliebt und bald mit einer Sentenz im Munde weinend abgeht.« Einzelne reuige Anwandlungen ſind kein Erſatz für mangelnde Seelenhoheit. Die Geiſter-, Juden- und Studentenſcenen, allerdings von höchſt kraftvoller Lebendigkeit, ſind abſtoßend roh. Das Ganze zerſtiebt und verflattert.

Vier weitere Theile ſollten dieſem erſten Theil folgen. Doch iſt eine Umarbeitung und Fortbildung, welche im Frankfurter Converſationsblatt (1850. Nr. 238—259) aus Müller's hinterlaſſenen Papieren mitgetheilt iſt, nur eine faſt wörtliche Uebertragung des alten Textes in holprige Knittelverſe, freilich mit Einflechtung einer neuen Liebesepiſode. Sicher iſt dieſe Umarbeitung erſt nach 1790 entſtanden, nach der Veröffentlichung von Goethe's Fragment.

Auch in der Niobe begegnete ſich Müller mit Goethe. Die Stimmung, aus welcher Müller's Niobe entſprungen, iſt die Stimmung des Goethe'ſchen Prometheus. Der herausfordernde Trotz, der flammende Rachedurſt gegen die ſtrafenden Götter,

der Kampf zwiſchen Stolz und Mutterliebe, die endliche Ergebung und Niederlage, iſt mit großer Kunſt dramatiſcher Charakterzeichnung geſchildert. Und es war ein durchaus richtiges Formgefühl, daß der Dichter dieſen gewaltigen Stoff auf den Kothurn des rhythmiſchen Verſes hob. Allein der Stoff ſelbſt iſt ein Mißgriff. Die Niobeſage, für die antike Tragik ſo angemeſſen, iſt für die moderne Tragik unverwendbar; uns ſind die pfeilſendenden Götter nur todte Maſchinerie. Daher der opernhafte Eindruck; freilich eine Oper im großen Stil Gluck's.

Das dritte Drama Müller's iſt »Golo und Genoveva«. Je lebendiger der Sinn für die alten Ueberreſte der alten Volkspoeſie erwacht war, mit um ſo innigerer Liebe hatte ſich Müller ſchon früh dieſer ſchönen Sage ſeiner nächſten pfälziſchen Heimath zugewendet. Es kann daher kein Zweifel ſein, daß Erfindung und Anlage dieſes Dramas ſchon in die Mannheimer Zeit fällt. Sowohl die Idylle »Ulrich von Coßheim«, ſowie die »Balladen« enthalten eine dramatiſirte Scene, welche den Beſuch Golo's bei Genoveva im Gefängniß darſtellt. Doch iſt die jetzige Faſſung des Dramas wohl erſt in Rom vollendet worden. Am 27. October 1781 ſchreibt Wilhelm Heinſe (Werke, Bd. 9, S. 150) an F. Jacobi: »Müller hat ein großes Drama fertig, Genoveva, voll von Vortrefflichkeiten, welches er ſelbſt für das einzig Gute hält, was er gemacht hat.« Lange Zeit war es nur handſchriftlich bekannt und ſuchte vergebens nach einem Verleger. Veröffentlicht wurde es erſt 1811 in der unter der Mitwirkung Tieck's von Fr. Batt veranſtalteten, leider ſehr lückenhaften Ausgabe der Müller'ſchen Schriften.

Unzweifelhaft hat Goethe's „Götz von Berlichingen« der Schöpfung der Genoveva den erſten Anſtoß gegeben; aber ebenſo unzweifelhaft iſt neben Goethe's Götz dieſe Genoveva das bedeutendſte dramatiſche Werk der Sturm- und Drangperiode. Die überraſchendſte Lebensfülle der verſchiedenſten und eigenartigſten Charaktere, die markigſte Zeichnung der ſchreckenvollſten

Abgründe menſchlicher Leidenſchaft und zugleich der holdeſten Unſchuld und Lieblichkeit; und über dem Ganzen der Duft und Zauber einer lyriſchen Innerlichkeit, die nur das Vorrecht eines ächten Dichtergemüths iſt. Mit feſtem dramatiſchem Blick iſt Golo als die Hauptgeſtalt herausgehoben; zuerſt eine Werthernatur, rückhaltslos und widerſtandslos nur ſeiner Liebe zu Genoveva lebend, ſchwärmeriſch und grübleriſch, feſt entſchloſſen, dem Beiſpiel Werther's zu folgen und ſein Leben abzuſchütteln, weil ihm die Laſt ſeiner hoffnungsloſen Liebe zu ſchwer dünkt; dann aber durch die Zügelloſigkeit ſeiner Leidenſchaft zum Verbrechen getrieben und nun im Trotz der Verzweiflung gleich einem Macbeth auf der blutigen Bahn unaufhaltſam weiter und weiter ſchreitend. Und mit ihm im Bunde ſeine Mutter Mathilde, ein üppig wollüſtiges Weib, aber voll dämoniſcher Kraft und Leidenſchaftlichkeit. Auf der anderen Seite Genoveva, lieblich, anmuthig, entzückend arglos im Bewußtſein ihrer Reinheit und unerſchütterlichen Treue, ungebrochen und voll demüthiger Ergebung im entſetzlichſten Elend; und ihr im Leid hülfreich beiſtehend Siegfried, ein Bild ſchönſter Ritterlichkeit, tapfer im Kampf und fromm und edel in der Gebeugtheit ſeines Schmerzes. Dazu die breite vielgeſtaltige Welt des Ritterthums im Kriege und auf den Burgen, die Poeſie der Minne und des luſtigen Jagdlebens. Müller iſt, wenn man ſo ſagen darf, der Romantiker der Sturm- und Drangperiode; aber noch frei von allen krankhaften Verzerrungen und katholiſirenden Neigungen. Müller's Genoveva würde zu den ſchönſten Perlen der deutſchen Literatur gehören, wäre ſie in ihrem Bau einheitlicher und geſchloſſener.

Es iſt bekannt, daß Müller die Anklage erhoben hat, Tieck habe für ſeine eigene Genoveva die ihm handſchriftlich mitgetheilte Genoveva Müller's ungebührlich benutzt und beſtohlen; und dieſe Anklage iſt dann geſchäftig wiederholt und weitergetragen

worden. Tieck ſelbſt hat in der Vorrede zum erſten Band ſeiner Schriften (Berlin, 1828) auf dieſe Anklage geantwortet. Es iſt unleugbare Thatſache, daß Tieck die erſte Anregung ſeiner Genoveva von Müller empfangen hat, und wir werden auch die Einwirkung Müller's auf einzelne Motive und Scenen Tieck's viel weiter ausdehnen müſſen, als Tieck zugeben will. Gleichwohl iſt Tieck's Genoveva durchaus ſelbſtändig; und Tieck konnte in der That ſich gegen jene ſchleichenden Vorwürfe nicht beſſer rechtfertigen, als daß er ſelbſt der Erſte war, welcher Müller's Genoveva in die Oeffentlichkeit brachte. Die Tonart Müller's iſt durchaus Shakeſpeariſirend; ſo ſehr, daß Tieck nicht ohne Grund ſagen konnte, man glaube zuweilen, der Dichter habe verſchiedene Tragödien Shakeſpeare's wie zu einer Quinteſſenz zuſammendrücken wollen. Die Tonart Tieck's dagegen iſt die Tonart der ſpaniſchen Dramatiker; Tieck ſtand damals grade in der leidigen Sucht, es in Myſtik und Katholicismus ſeinen romantiſchen Freunden gleichthun zu wollen.

Im Auguſt 1778 war Müller behufs ſeiner weiteren maleriſchen Ausbildung nach Rom gegangen. Heribert von Dalberg in Mannheim und die thätige Verwendung Goethe's, welcher die Weimarer Freunde für mehrere Jahre zu feſten Beiträgen verpflichtete, hatten die Mittel geboten.

Heinſe hat ein anziehendes Bild von Müller's Perſönlichkeit in ſeinen erſten römiſchen Jahren gegeben. In dem Briefe, in welchem er an Jacobi über die Genoveva berichtet, ſchreibt er: »Müller iſt täglich und ſtündlich bei mir und geht faſt mit Niemand Anderem als mit mir um, obgleich wir uns manchmal bis auf's Herumraufen zanken. Er iſt ein wenig heftig vor der Stirn, und mein Blut hat Italien leider auch nicht abgekühlt. In Kleidung geht er ſehr wohl einher und ich ſehe in meinem langen grünen Reiſeüberrock neben ſeinem Mantel mit goldenem Kragen und rothſcharlachenem

Kleide und Pariſer Schnallen aus, wie ein Diogenes neben einem wahrhaftigen Hofmaler. Ob wir uns aber gleich zuweilen unter uns zanken, ſo preiſt und rühmt er mich doch unverdienter Weiſe hinter dem Rücken bei männiglich als eine doppelte Grundſäule von Kunſt und urſprünglicher Menſchheit. Wo es außerdem über einen Anderen hergeht, iſt er einer der beſten Geſellſchafter und er hat eine ſeltene Gabe, allerlei Narren zu dramatiſiren und nachzumachen. Seine Gedichte gewinnen deshalb ſehr viel, wenn er ſie ſelbſt vorlieſt.« Und in einem anderen Briefe erzählt Heinſe (ebend. S. 143), daß man Müller während einer ſchweren Krankheit katholiſch gemacht; ein Umſtand, den er nicht verſchulde und der ihm wegen ſeiner Mutter und ſeiner Freunde äußerſt leid ſei.

Müller wendete ſich nun vorwiegend der Malerei zu. In Mannheim hatte ihn ſein Natürlichkeitsſtreben naturgemäß zu den Niederländern geführt. Merck rühmt im Deutſchen Merkur (1781, Bd. 4, S. 169) eine Copie nach Wouvermann, welche, wie er ſagt, auch die Gegenwart des Originals vertragen könne; und einige Radirungen dieſer Zeit ſind ſehr geiſtvolle Darſtellungen wandernder Muſikanten und Bänkelſänger und ländlicher Hirtenſcenen. Doch hatte ſich auch ſchon damals in ihm der Sinn für den großen hiſtoriſchen Stil geregt; das bezeugen die Satyrdarſtellungen und die Niobegruppe, welche er ſeinen Satyridyllen und ſeinem Niobedrama als Radirungen beigab. Was Wunder alſo, daß der Anblick der großen italieniſchen Meiſter ihn immer mehr und mehr für die eigentliche Hiſtorienmalerei gewann und daß ſeinem ungeſtümen Geiſt vor allem die titaniſche Erhabenheit Michel Angelo's zuſagte? In einem Briefe an Goethe vom 16. October 1779 (Briefwechſel mit Knebel, Bd. 1, S. 17) meldet er, daß er ein Bild nach der Epiſtel Judä gemalt habe, das den Streit des Erzengels Michael mit dem Satan über den Leichnam Moſis darſtelle; ein Vor-

wurf, den Rafael oder Michel Angelo hätten malen ſollen. Und dieſes Bildes geſchieht auch in den Briefen Heinſe's Erwähnung. Heinſe ſchreibt (Bd. 9, S. 144) am 15. September 1781 an Jacobi, der Engel habe das flammende Schwert in der Linken und bedeute mit der Rechten dem Satanas zu weichen; Satanas ſtehe eben im Begriff, dieſem Gebot zu folgen. Heinſe lobt an dem Bilde die maleriſch klar ausgeſprochene Idee, viel Feuer, Fleiß und Studium. Er ſetzt hinzu, jetzt arbeite Müller an einem Gott Vater, der dem Moſes das gelobte Land zeige; einem Stück von eben der Größe.

Allein die künſtleriſche Laufbahn Müller's hatte keinen gedeihlichen Fortgang. Kein Meiſter iſt für den Nachahmer gefährlicher als Michel Angelo. Was bei dem Meiſter dämoniſche Erhabenheit iſt, wird leicht bei dem Nachahmer verzerrte Manier. Müller lebte ſich mit ſeiner Phantaſie dergeſtalt in die Welt des Teufels und der Hölle ein, daß er in der Kunſtgeſchichte den Spottnamen »Teufelsmüller« davongetragen hat. In ſeinen Bildern iſt Müller durchaus unzulänglich; das iſt das einſtimmige Urtheil Aller, welche Bilder von ihm geſehen haben. In ſeinen Handzeichnungen und Radirungen, unter denen ſich auch einzelne hiſtoriſche Landſchaften befinden, iſt Müller geiſtvoll und von angeborener Poeſie des Auges.

Es haben ſich mehrere Briefe erhalten, welche bezeugen, mit wie lebhafter Theilnahme Goethe die künſtleriſche Entwicklung ſeines Schützlings verfolgte; vergl. Spener'ſche Zeitung 1872. Nr. 208. Der denkwürdigſte iſt ein Brief, welchen Goethe am 21. Juni 1781 an Müller ſchrieb, nachdem dieſer behufs der Verlängerung des gewährten Stipendiums einige Zeichnungen und ſein Bild vom Streit des Engel Michael und des Satan um den Leichnam Moſis nach Weimar geſendet hatte. Dieſer Brief iſt abgedruckt im Frankfurter Converſationsblatt (1848, Nr. 324). Goethe tadelt das Incorrecte und Leichtfertige der

Behandlung. Es sei zwar Lebhaftigkeit des Geistes und der Imagination in diesen Sachen, aber es fehle jene Reinlichkeit und Bedächtigkeit, durch welche allein, verbunden mit Geist und Wahrheit, Leben und Kraft dargestellt werden könne. »Der feurigste Maler darf nicht hudeln, so wenig als der feurigste Musikus falsch greifen darf; das Organ, in dem die größte Gewalt und Geschwindigkeit sich äußern will, muß erst richtig sein. Ich finde Ihre Gemälde und Zeichnungen doch eigentlich nur noch gestammelt; und es macht dies einen um so übleren Eindruck, da man sieht, es ist ein erwachsener Mensch, der vielerlei zu sagen hat und zu dessen Jahreszeit ein so unvollkommener Ausdruck nicht wohl kleidet.« Und ebenso tadelt Goethe die Phantastik der dargestellten Gegenstände; offenbar lasse sich Müller mehr von einer dunklen Dichterlust leiten als von geschärftem Malersinn. »Der Streit beider Geister über dem Leichnam Mosis ist eine alberne Judenfabel, die weder Göttliches noch Menschliches enthält. Eine Anzahl vom Himmel herab erbärmlich gequälter Menschen ist ein Anblick, von dem man das Gesicht gern wegwendet, und wenn diese vor einem willkürlichen, ich darf wohl sagen, magischen Zeichen sich niederzustürzen und es in dumpfer Todesangst anzubeten gezwungen sind, so wird uns der Künstler schwerlich durch gelehrte Gruppen und wohlvertheilte Lichter für den üblen Eindruck entschädigen.« Doch blieben auf Müller diese wohlgemeinten Mahnungen ohne Wirkung. Und seine Stellung in der römischen Künstlerwelt wurde um so übler, je anmaßlicher er selbst in seinem Urtheil über die Leistungen Anderer war. Als Goethe in Rom war, vermied er jeden Verkehr mit Müller. Aergerlich schreibt Müller am 17. April 1787 an Heinse, er habe mit Goethe nur einige Augenblicke bei einem zufälligen Zusammentreffen auf der Villa Medici gesprochen; es sei ihm, wenn er den starken Goethe mit so schaalen Schmachtlappen wie Tischbein und Hirt und Bury herummarschiren sehe,

als erblicke er Achilles unter den Weibern von Skyros. Aber was konnte Goethe auf der Höhe seiner reinen Bildung gemein haben mit dem in allen Wirrnissen und Rohheiten der Sturm- und Drangperiode Zurückgebliebenen? Noch am 6. Juni 1797 sagt Goethe in einem Briefe an Heinrich Meyer, daß ein Umgang mit jenem »so wenig moralisch als ästhetisch gereinigten Menschen« keinen sonderlichen Reiz habe. Aber während Müller sich dergestalt gegen Goethe vergrollte, daß er die Widmung der Genoveva, welche er seinem Freund Goethe zugedacht hatte, in der noch erhaltenen Handschrift dick durchstrich und in einer für die Oeffentlichkeit bestimmten Schrift aus dem Jahre 1810 (vgl. Preuß. Jahrb. 1872. Juli. S. 64) die Lehrjahre Wilhelm Meisters und die Wahlverwandtschaften aufs gehässigste verunglimpfte, hatte Goethe in späteren Jahren den alten milden Ton wiedergefunden. In der 1817 geschriebenen Abhandlung über Leonardo's Abendmahl gedenkt er Müller's wieder freundlich und wohlwollend, ihn als »geprüften Kenner und Künstler«, als »mehrjährigen Freund, Mitarbeiter und Zeitgenossen« bezeichnend.

In der Zwiespältigkeit zwischen Dichtung und Malerei rieb sich Müller auf. Er verbitterte und vergrämte sich. Seine Schöpferkraft stockte. Seit der Genoveva hat Müller dichterisch nichts Eingreifendes mehr geschaffen. Die »Erzählungen,« welche 1803 in Mannheim erschienen, aber bereits 1793 geschrieben wurden, sind fade Rittergeschichten des gewöhnlichsten Schlags; die Trilogie »Adonis, die klagende Venus, Venus Urania«, 1810 geschrieben, aber erst 1825 herausgegeben, ist marklos und schwerfällig; die persische Novelle »Der hohe Ausspruch oder Chares und Fatime«, welche 1824 L. Robert's Rheinblüthen brachten, ist cynisch. Die Malerei wurde ihm durch den Mangel an Erfolg gleichfalls verleidet. Er malte zwar bis an sein spätes Alter, aber sehr langsam und unsicher; meist wild hingewühlte Entwürfe, zu deren Ausführung Stimmung und Kraft gebrach. Es

verdient Beachtung, daß Bonaventura Genelli als junger Künſtler viel mit ihm verkehrte.

Allmälich traten antiquariſche Studien in den Vordergrund. Er wurde, wie Reiffenſtein und Hirt, ein gelehrter Fremdenführer. Im Jahr 1810 ſchrieb der Baron von Uexkull, ein Kunſtfreund aus Würtemberg, an den Maler Wächter (vgl. D. Strauß, Kleine Schriften, 1862, S. 286): »Mein täglicher Tiſchgenoſſe iſt Maler Müller aus Mannheim, bairiſcher Hofmaler, ehemals Dichter, ſonſt auch Teufelsmüller genannt. Der Mann ſteht als Künſtler nicht grade auf einer hohen Stufe, malt auch nicht viel, iſt überdem ſchon ſechzig Jahre alt, aber er iſt ein angenehmer und guter Geſellſchafter, ein Mann von mannichfaltigen literariſchen Kenntniſſen und mancher Verbindung mit den vorzüglicheren Köpfen Deutſchlands, dabei kennt er Rom aus- und inwendig.«

Müller hat ſich auch vielfach als Kunſtſchriftſteller bethätigt. Viel Aufſehen machte der Angriff, welchen er in den Horen (1797, Stück 3 und 4) gegen Carſtens richtete. Gewiß iſt, daß Müller die Größe und geſchichtliche Bedeutung jenes epochemachenden Künſtlers verkannte; aber es war ein ſchwerwiegendes Wort, das wohl zum Theil aus dem peinlichen Gefühl ſeiner eigenen techniſchen Unfertigkeit entſprang, wenn er grade bei dieſer Gelegenheit die ernſte Mahnung ausſprach, der Künſtler ſolle kräftig ſtreben, den materiellen Theil ſeiner Kunſt unter ſich zu bringen, er ſolle als Maler gut und ſchön malen lernen, er ſolle nicht blos ſkizziren, ſondern auch treu und naturwahr vollenden. Unter Müller's römiſchen Kunſtnachrichten in Friedrich Schlegel's Deutſchem Muſeum iſt beſonders (1812, Heft 18, S. 184) die warme Anerkennung der hiſtoriſchen Landſchaften Koch's bemerkenswerth. Der neu aufkommenden Richtung der Romantiker folgte er mit freundlicher Theilnahme, ſo wenig er auch das asceticiſche Nazarenerthum gutheißen mochte.

König Ludwig I. von Baiern, ſchon als Kronprinz um die Begründung und Vermehrung ſeiner reichen Kunſtſammlungen emſig bemüht, betraute ihn viel mit kunſthändleriſchen Geſchäften.

Friedrich Müller ſtarb am 23. April 1825 zu Rom, als fünfundſiebenzigjähriger Greis. Kurz vorher hatte er ſeine Gemälde an den Cardinal Feſch verkauft. Er hat ſich die Grabſchrift geſchrieben: »Wenig gekannt und wenig geſchätzt, hab' ich beim Wirken nach dem Wahren geſtrebt, und mein höchſter Genuß war die Erkenntniß des Schönen und Großen; — ich habe gelebet! Daß Fortuna nie mich geliebt, verzeih' ich ihr gern!«

Im Jahr 1851 wurde ihm von König Ludwig in der Kirche St. Andrea della Fratte zu Rom ein Denkmal errichtet.

Sechstes Kapitel.

Wilhelm Heinſe.

Den tollen Traum der Sturm- und Drangperiode, auch das Leben ganz nach den Eingebungen und Gelüſten der Phantaſie und Leidenſchaft leben zu dürfen, hat Keiner verwegener und ausſchweifender geträumt, als Wilhelm Heinſe. Er iſt der Dichter der entfeſſelten Sinnlichkeit, oder, wie ſich einſt die Literaturrichtung des ſogenannten jungen Deutſchland auszudrücken pflegte, der Emancipation des Fleiſches.

Wilhelm Heinſe, am 16. Februar 1746 zu Langenwieſen in der Nähe von Ilmenau geboren, war in der dürftigſten Lage aufgewachſen und hatte nur ſehr unzuſammenhängenden Schulunterricht genoſſen; aber die höchſte Luſt ſchon ſeines Knabenalters war es geweſen, in den grünen Bergen des Thüringer Waldes umherzuſtreifen, die ſchönſten Bilder der herrlichen Landſchaft warm in ſich aufzunehmen und an den Ufern der rauſchenden Bäche die Dichter zu leſen, wie ſie ihm Zufall und Tagesmode in die Hand gab. Vor Allem hatte Wieland auf ihn eingewirkt; daneben Gleim, Hagedorn, Horaz, Anakreon und Chaulieu. Und dieſe erſten bleibenden Eindrücke waren vertieft und verſtärkt worden durch den perſönlichen Umgang, in welchem Heinſe als Erfurter Student eine Zeitlang mit Wieland lebte. Heinſe iſt der Schüler Wieland's, wenn er (vgl. Wilh. Heinſe's Sämmtliche Schriften, herausgegeben von H. Laube, 1838,

Bd. 8, 15) bei der Ueberſendung ſeines Gedichts »Elyſium« an Gleim ſchreibt, daß er ſich beſtrebe, wenigſtens mit der Phantaſie in die Geſellſchaft heiterer und weiſer Griechen und Griechinnen zu gelangen; und ebenſo gehört es den Anregungen Wieland's, daß Heinſe ſich allmälich immer mehr und mehr dem Studium der italieniſchen Dichter zuwendet, beſonders Petrarca's, Boccaccio's, Arioſt's und Taſſo's. Es iſt überaus bezeichnend, wenn Heinſe (ebend. S. 94) einmal gegen Wieland ſelbſt als ſeinen Zukunftsplan ausſpricht, daß er ein Gedicht ſchreiben wolle, das mit Arioſt an Phantaſie, mit Taſſo an Schönheit des Ganzen, mit Plato an Philoſophie wetteifere, ohne gleichwohl von allen Dreien etwas nachzuahmen, außer was er nothwendig von ihnen annehmen müſſe; als Mann aber wolle er der deutſche Lucian werden. Unwillkürlich muß man an Wieland's Oberon und Lucianüberſetzung denken.

Mit vollem Recht daher iſt es hergebracht, Heinſe als einen Anhänger und Schüler Wieland's zu bezeichnen. Auch noch die ſpäteren bekannteſten Werke Heinſe's bezeugen ſowohl in den Aufgaben, welche ſie ſich ſtellen, wie in der Art ihrer Löſung, dieſe Einwirkung Wieland's auf's unzweideutigſte. Und doch verkennt man Heinſe völlig, wenn man mit dieſer Bezeichnung ſein ganzes Weſen und ſeine eigenſte geſchichtliche Stellung erfaßt zu haben meint. Es liegt in Heinſe etwas, das ihn auf's beſtimmteſte von Wieland abſcheidet und ihn ganz und gar zum Genoſſen der Sturm- und Drangperiode macht. Dies iſt ſeine ſchwärmeriſche Hinneigung zu Rouſſeau, welche ein ſo hervorſtechender Zug des geſammten jungen Geſchlechts war.

Seine Briefe athmen durchweg die rückhaltloſeſte Rouſſeaubegeiſterung. Schon als Erfurter Student bekennt er (ebend. S. 14) an Gleim, daß er ſich zur Secte der Rouſſeauiſten geſchlagen. Lediglich aus dem Streben nach dem Rouſſeau'ſchen Naturmenſchen iſt es zu erklären, daß Heinſe, obgleich er nach

Jung-Stilling's Bericht nur ein kleines rundköpfiges Männchen mit ſchalkhaft hellen Augen und immer lächelnder Miene war, ſo oft ſeine ſtrotzende Kraftfülle, ſeine Nerven von Stahl und Eiſen rühmt und ſein leidenſchaftlich unruhiges Weſen mit den Strömen vergleicht, die ſich von den höchſten Alpen herabſtürzen müſſen, ehe ſie Ruhe finden und ſanften Lauf haben. Die Araber in der Wüſte ſind ihm die wahren Kinder der Natur; wie kläglich ſind wir dagegen in unſeren Steinhaufen mit Ziegeldächern! Und was iſt es anderes als der Zornausbruch eines Anhängers Rouſſeau's, wenn er in einem Briefe, in welchem er (ebend. S. 62) ſeinem väterlichen Freund Gleim meldet, daß er, von einer Reiſe zurückgekehrt, ſein ganzes Heimathsdorf und das Haus und den Garten ſeiner Eltern und nächſten Verwandten von einer furchtbaren Feuersbrunſt eingeäſchert gefunden, in die bedeutſamen Worte ausbricht: »Die Thüringer Bauern fangen an, bei dieſen entſetzlichen Drangſalen das Recht der Menſchheit zu fühlen. Die Regierungen vom Thüringer Walde beſchäftigen ſich nur damit, deſſen Wildpret zu erlegen und alte und neue Abgaben von den armen brotloſen Einwohnern zu erpreſſen; die armen Teufel merken jetzt erſt den Nutzen, daß ihre Urväter ſich in Geſellſchaft begeben haben. Meine alte Eiche ruft mir die Freiheit meiner Vorfahren, der alten wilden Teutonen, in die Seele, und mein Gleim-Tyrtäus die Freiheit der alten Griechen.« Ja, Heinſe iſt ſo weit entfernt, die Wiederherſtellbarkeit des vermeintlich urſprünglichen Naturzuſtandes für eine Utopie zu halten, daß er im Gegentheil (ebend. S. 134) alle unſere neueren Staatsverfaſſungen Utopien außer der Natur nennt, in denen die Quellen und Bäche der erſten Schöpfung Gottes zu todten ſtillen Seen geworden.

Dieſe Einwirkung Rouſſeau's iſt in Heinſe ebenſo mächtig, wie die Einwirkung Wieland's. Oder vielmehr nur aus dem innigen und lebendigen Zuſammengreifen beider Einwirkungen iſt

die Denk- und Empfindungsweiſe Heinſe's erklärbar. Einerſeits das revolutionäre Grollen Rouſſeau's gegen die Enge und den Zwang des Staates und der Geſellſchaft, welche jede freie Regung der angeborenen Menſchennatur in unnatürliche Feſſeln legen; andererſeits aber als letztes Ideal nicht der wilde Naturmenſch, ſondern die ſinnliche Lebensfülle des Griechenthums, wie ihm daſſelbe in den Wieland'ſchen Romanen an ſich ſchon verzerrt entgegentrat und wie es von ſeiner durch ungebändigte Sinnlichkeit und ſchlechten Umgang verliederlichten Phantaſie nur noch mehr verzerrt und vergröbert wurde.

Im Sinn dieſer Vereinigung Wieland's und Rouſſeau's iſt es zu deuten, daß ſich Heinſe ſchon in einem ſeiner frühſten Briefe (ebend. S. 14) einen freien und verfeinerten Rouſſeauiſten nennt. Was bisher nur tändelnde Anakreontik und müßige Grazienphiloſophie geweſen, das machte der junge Brauſekopf der Sturm- und Drangperiode, der in ſeinem Rouſſeau lebte und webte, zur Sittenlehre und zum Grundgeſetz eines neuen Lebens in neuen Staats- und Geſellſchaftsformen. Und war die Zeit der Erlöſung noch nicht für die ganze Menſchheit gekommen, ſo ſollte wenigſtens der Einzelne, der ſich zu dieſem neuen Menſchheitsideal aufgeſchwungen, oder ein Bund auserwählter Gleichgeſinnter, dies ſinnendurchglühte Naturleben des verfeinerten Rouſſeauismus verwirklichen.

So phantaſtiſch und unfertig dieſer Gedanke iſt, es iſt der Grundgedanke ſeines Lebens.

Es iſt überraſchend zu ſehen, wie ſchon der zweiundzwanzigjährige Jüngling am 23. Auguſt 1771 (ebend. S. 20) an Gleim ſchreibt: »Ich möchte gleich einem Platoniſchen Weiſen in Ruh' und Frieden meine Tage auf dieſer Erde beſchließen und in irgend einer Einöde, die freilich bisweilen der Frühling mit ſeinen Nachtigallen und Roſen und Grazien und Muſen und einigen von ihren Freunden und Freundinnen beſuchen müßte, von

der großen Welt abgeſondert, mich dem Studium der erheiternden Weisheit widmen, wenn ich könnte! Vielleicht kann ich mich auf meiner Reiſe zu einer Colonie geſellen, die ein ſchönes Land in einem glückſeligen Klima aufſuchen will, es mit ihr finden, die Natur in ihm verſchönern, es zu einem alten Tempel der Grazien machen und hier, ohne dem Joch der Hobbes'ſchen, vielweniger der Platoniſchen Geſetze unterworfen zu ſein, leben und wie mein Chaulieu oder wie Lais, wenn der Wunſch nicht im Auge der ernſthaften Weisheit Sünde wäre, ſterben!« Die Ankündigung ſeiner Arioſtüberſetzung (Merkur 1776. Juni. S. 306) träumt davon, ſein Schickſal einſt vollenden zu können in einem ſchönen Thal von Georgien.

Auch ſeine tiefe Sehnſucht nach Italien und Griechenland, die ſich von früh auf in ſeinen Briefen in den unzähligſten und oft rührendſten Wendungen ausſpricht, iſt nicht blos durch ſeine Kunſtliebe, ſondern ebenſo ſehr und faſt noch mehr durch ſein Verlangen nach einem ſolchen weisheitsvollen Dolcefarniente bedingt.

Schon am 2. Juni 1772 (ebend. S. 48), in einer der drückendſten Lagen ſeiner gedrückten Jugendgeſchichte, ſchreibt Heinſe in ſcherzenden Worten, deren ernſter Sinn nicht zu verkennen iſt, an Gleim: »Sollte alles Nachfragen nach einem Aemtchen nichts fruchten, ſo will ich mich, wie mein Herr College Rouſſeau, auf's Notenſchreiben legen, und ſollte auch dieſes nicht erſprießlich ſein, ſo reiſe ich nach Padua und ſtudire daſelbſt im Namen aller Deutſchen und laſſe mir Quartier und Koſt und Geld und vino piccolo und vino santo geben, reiſe mit Gelegenheit nach Rom und ſehe den Winckelmann'ſchen Apollo und Laokoon, und nach Neapel und höre die Sirenen ſingen, und ſchiffe bei Malta vorbei nach Lampeduſa, und wenn noch Frieden mit den Herren Türken wird, ſo mache ich bisweilen kleine Luſtreiſen daraus in die Inſeln des Archipelagus und lebe wie die

Götter im Himmel, wie die alten Griechen auf Erden.« Und in einem anderen Briefe aus derſelben Zeit, in welchem er Gleim für eine Unterſtützung dankt, ſetzt er (ebend. S. 51) hinzu: »Das Opfer, welches Sie dem kleinen Genius des armen Heinſe verſprochen, iſt ihm hinlänglich, um in Italien, dem gelobten Lande von Europa, wie ein Grieche zu leben; er hat, ſo lange er lebt, nie viel Bedürfniſſe gehabt und kann bei Waſſer und Brot, bei einem paar Kinder der Natur glücklich ſein.«

Das erſte ſelbſtändige Werk, in welches Heinſe ſeinen Traum von dem wiederherzuſtellenden Sinnenleben des Wieland'ſchen Griechenthums niederlegte, war das Gedicht: »Laidion oder die Eleuſiniſchen Geheimniſſe«, deſſen erſter Entwurf ſchon in Heinſe's Studentenzeit fällt und welches 1774 zu Lemgo erſchien. Lais berichtet in einem an Ariſtipp gerichteten Sendſchreiben aus dem Elyſium über ihr vergangenes Leben. Es iſt Hetärenphiloſophie; und zwar, wie ſich der junge Goethe (Bd. 27, S. 479) in einem Briefe an Schönborn ausdrückt, mit der blühendſten Schwärmerei der geilen Grazien geſchrieben. Es gilt, Genie, Wolluſt, Liebe und alle Leidenſchaften im höchſten Grad ihrer Seligkeit zu empfinden. Der kleinen Dichtung ſind einige Stanzen in Arioſt'ſcher Manier beigegeben, die durch die damals ungewöhnliche Kunſt der Sprache und des Verſes ſogar Goethe (vgl. Zeitgenoſſen 1830, Bd. 2, Heft 16, S. 71) zur lauteſten Bewunderung hinriſſen, die aber durch die grelle Nacktheit, mit welcher ſie das Verfänglichſte vorführen, beleidigen. Wieland, der vor einem ſolchen Schüler und Nachahmer erſchrak, ſprach (vgl. F. Jacobi's Auserleſenen Briefwechſel, 1825. Bd. 1, S. 167) von Seelenpriapismus.

Jedoch die eigenſte und umfaſſendſte Darlegung ſeiner Lebensanſicht iſt der Roman: »Ardinghello und die glückſeligen Inſeln.«

Endlich hatte Heinſe ſeinen tiefſten Herzenswunſch, Italien

zu ſehen und längere Zeit in Italien leben zu können, erreicht. Nachdem Heinſe ſeine Studentenjahre in Jena und Erfurt in einer Dürftigkeit zugebracht hatte, daß er oft nicht wußte, wohin ſein Haupt legen und womit ſich ſpeiſen und tränken, nachdem er eine Zeit lang um des lieben Brotes willen mit einem abenteuernden alten Hauptmann abenteuernd in Deutſchland herumgeirrt war, hatte er in Halberſtadt bei Vater Gleim eine Zuflucht gefunden und war durch deſſen Vermittlung nach Quedlinburg als Sekretär eines vornehmen Herrn gekommen. Im Frühjahr 1774 war er mit Georg Jacobi nach Düſſeldorf übergeſiedelt, um für einen Gehalt von dreihundert Thaler als Mitarbeiter der Iris thätig zu ſein; und hier hatte er die Bekanntſchaft des edlen Friedrich Heinrich Jacobi gemacht, der zwar bei der Grundverſchiedenheit ſeiner Natur niemals zu ihm ein volles Herz faſſen konnte, mit ihm aber im regſten Verkehr lebte und ihm zuletzt ſogar in der hochherzigſten Weiſe die langerſehnte italieniſche Reiſe ermöglichte. Im Juni 1780 hatte Heinſe die Reiſe angetreten, hatte faſt ein Jahr in der Schweiz, Südfrankreich, in Ober- und Mittelitalien verweilt und war im Auguſt 1781 in Rom eingetroffen, woſelbſt er, einen Ausflug nach Neapel miteingerechnet, bis zum Sommer 1783 verblieb, im glücklichſten Genuß der großen ſüdlichen Landſchaft und Menſchenwelt, der gewaltigen Denkmale der Geſchichte und Kunſt; ein wiedergeborener Grieche, dem der ſchöne Traum ſeiner Jugend zur ſchönſten Wirklichkeit geworden war. Ardinghello, 1786 vollendet, 1788 veröffentlicht, iſt die dichteriſche Frucht dieſer Reiſeeindrücke.

Künſtleriſch iſt der Roman unbedeutend. Einheitliche Handlung fehlt ganz und gar; es iſt eine bunte Reihe von Genrebildern, Betrachtungen und Studien, die in ſich keinen anderen Zuſammenhang haben als die Willkür des Verfaſſers, die in dieſen Roman Alles hineinlegte, was ſich eben in der Arbeitsmappe vorräthig fand. Es bewahrheitete ſich, wie richtig Fried-

rich Jacobi geſehen hatte, als er während der Zeit von Heinſe's Aufenthalt in Düſſeldorf einmal (Auserleſener Briefwechſel Bd. 1, S. 279) an Wieland ſchrieb, Heinſe werde nie ein Ganzes von wahrhaft lebendiger Schönheit hervorbringen, denn ſein Herz ſei der ächten und reinen Liebe unfähig, und bei vielem Geiſt und Talent und einem ſchätzenswerthen Charakter vermöge er doch nie etwas aus der Fülle zu thun. Aber die Grundidee, das Stürmen und Flammen der Leidenſchaft, iſt mit rückſichtsloſer Energie und mit packender Gewalt ausgeſprochen; über den herrlichen Naturſchilderungen liegt der leuchtende Farbenzauber der ſüdlichen Sonne; und die eingeſchalteten Kunſturtheile ſind von ſo feinſinniger Empfindung und von ſo eindringendem Verſtändniß, daß dieſer Roman trotz aller ſeiner künſtleriſchen Mängel und ſeiner haltloſen Thorheiten und Ueberſtürzungen nichtsdeſtoweniger eine der denkwürdigſten und geiſtvollſten Schöpfungen der deutſchen Literatur iſt.

Ardinghello, der Held des Romans, iſt der Inbegriff aller der glänzenden Eigenſchaften, unter welchen ſich die Sturm- und Drangperiode den gottbegnadeten Geniemenſchen dachte; ſtrahlend in männlicher Jugendſchönheit, ein großer Künſtler, voll brennender Leidenſchaft und ſtrotzender Kraftfülle, ein Virtuos aller körperlichen Uebungen, der Abgott der Frauen. Er kennt kein anderes Geſetz als die Leidenſchaft des ungezügelten Herzens und den Drang derſelben, ſich ganz und ungeſchmälert ausleben zu dürfen. »Genuß jedes Augenblicks, fern von Vergangenheit und Zukunft, verſetzt uns unter die Götter. Was hat der Menſch und jedes Weſen mehr als die Gegenwart? Traum ohne Wirklichkeit iſt alles Uebrige.« Grenze der Luſt iſt einzig die Grenze der Geſundheit; denn »der hat gewiß ein verwahrloſtes Haupt, der nicht bei Zeiten erkennt, daß die Geſundheit der Grund und Boden aller unſerer Glückſeligkeit iſt, ohne welche kein Vergnügen beſtehen kann, und überhaupt, daß volle

Exiſtenz das höchſte Gut in der Welt iſt und alles Andere dagegen nur Freude von kurzer Dauer.« So ſchweift Ardinghello in trunkenem Liebestaumel von Weib zu Weib. Die ſtille Holdſeligkeit weiblicher Reinheit und Unſchuld findet hier keine Stätte; in der Welt Ardinghello's giebt es nur wilde Bacchantinnen voll Gluth und Ueppigkeit, voll Körperreiz und frecher Seele. »Was kann das Feuer dafür, daß es brennt?« Wir treten mitten in dieſes entfeſſelte Sinnenleben, wenn wir die Beſchreibung (Bd. 1. S. 275) eines Bacchanals leſen, in welchem junge Künſtler und junge Römerinnen den nackten ſpartaniſchen Reigentanz aufführen; eine Dithyrambe des höchſten bacchantiſchen Taumels, »wo man von ſich ſelbſt nichts mehr weiß und groß und allmächtig in die ewige Herrlichkeit zurückkehrt.« Zuletzt läßt ſich Ardinghello mit einer ſeiner Geliebten unter dem glücklichen Himmel Joniens auf den cykladiſchen Inſeln nieder und ſtiftet auf Paros und Naxos mit gleichgeſinnten Freunden und Freundinnen eine Colonie, in welcher die Herrlichkeit des alten Athen, wie es unter Perikles geweſen, wieder aufleben ſollte. Die Staatsverfaſſung dieſer glückſeligen Inſeln iſt ein wunderliches Gemiſch von Erinnerungen aus der Geſchichte der alten griechiſchen Freiſtaaten und von Rouſſeau'ſchen Lehren über die Beſchaffenheit des urſprünglichen Naturzuſtandes. Keine Religion als die lautere Naturreligion mit einem ſinnenberauſchenden Cultus ächter alter Anmuth und Schönheit. Reine Demokratie; der beſte Staat iſt, wo Alle vollkommene Menſchen und Bürger ſind; Gemeinſchaft der Güter, Eigenthum begründen nur öffentliche Belohnungen; Gemeinſchaft der Frauen und auch der Männer, das iſt, Jedes hat völlige Freiheit ſeiner Perſon. Der Roman ſchließt mit den Worten: »Das beſondere Geheimniß unſerer Staatsverfaſſung, welches nur Denen anvertraut ward, die ſich durch Heldenthaten und großen Verſtand ausgezeichnet hatten, beſtand darin, der ganzen Regierung der Türken

in diesem heiteren Klima ein Ende zu machen und die Menschheit wieder zu ihrer Würde zu erheben. Doch vereitelte dies nach seligem Zeitraum das unerbittliche Schicksal.« Eine sinnentrunkene taumelnde Phantasie, die an die Vernünftigkeit ihrer Hirngespinnste glaubt! Friedr. Jacobi (Auserles. Briefwechsel, Bd. 2, S. 99) hat das schlagende Urtheil: »Mir ist auch das herrlichste Schlaraffenleben keine Herrlichkeit; und ist es das Ziel der Menschheit, so ist mir die Menschheit selbst ein Ekel und Grauen.«

Es ist eine feine Bemerkung von Schiller's Freund Körner, wenn er in einem Briefe an Schiller (Bd. 1, S. 268) den Ardinghello ein Seitenstück zum Werther nennt; hier sei Geist und Kraft im Schwelgen, wie dort im Leiden. Ebenso zog Kayser, der Musiker, sogar in einer besonderen Schrift 1788 eine Parallele zwischen Werther und Ardinghello. Kann aber die Gluth der Sinne das Herz ersetzen? Ist Sophistik der Sinnlichkeit, auch die glänzendste, jemals mit dem Wesen ächter Poesie vereinbar? Herder (vgl. Zur Erinnerung an F. L. W. Meyer, 1847. Bd. 1, S. 173) nannte Ardinghello eine Debauche des Geistes. Es ist bekannt, wie sehr sich Goethe (Bd. 27, S. 34) entsetzte, als er bei seiner Rückkehr aus Italien das Rumoren wahrnahm, das Heinse's Ardinghello erregte; besonders weil diese ausschweifende Sinnlichkeit und abstruse Denkweise durch die Hinweisung auf die bildende Kunst so gefährlich empfohlen und aufgestutzt war. Und in demselben Sinn sagt Schiller in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung (Bd. 12, S. 233), bei aller sinnlichen Energie und allem Feuer des Colorits bleibe Ardinghello immer nur eine sinnliche Carricatur ohne Wahrheit und ohne ästhetische Würde; doch sei dieses seltsame Werk ein merkwürdiges Beispiel des beinah poetischen Schwunges, den die bloße Begier zu nehmen fähig sei.

Im Jahr 1795 erschien ein zweiter Roman Heinse's, Hildegard von Hohenthal. Er nimmt viele Ausschreitungen des Ar-

dinghello zurück; zuletzt werden nicht nur im Gegensatz zur freien Liebe, die im Ardinghello gepredigt wird, Ehen geschlossen, sondern es wird sogar ausdrücklich darauf Gewicht gelegt, daß, falls eine Ehe gedeihen solle, die sich Verheirathenden nicht ungleichen Standes sein dürften. Aber man sieht deutlich, daß das ehrsame Gesicht nur eine unzuträgliche Maske ist. Des Dichters Seele ist nach wie vor bei der rücksichtslos hervorbrechenden, Alles niederwerfenden Leidenschaft. Ein junger Musiker, Lokmann, entbrennt in stürmischer Liebe zu Hildegard, einem vornehmen, genialen, tief künstlerischen Mädchen, das ihn nicht blos durch vollendete Schönheit, sondern auch durch die Innigkeit und Kunst ihres Gesanges bezaubert; Hildegard, obgleich sie ihn wiederliebt, weiß sich tapfer und entschlossen seinen Schlingen zu entziehen. Sie soll offenbar ein Musterbild reiner Weiblichkeit sein; sie wird nicht blos Venus, sondern oft auch Pallas und Diana genannt. In Wahrheit aber ist sie von schmachvollster Lüsternheit; immer und immer wieder den verfänglichsten Scenen sich aussetzend, ja dieselben sogar heimlich aufsuchend.

Künstlerisch kann sich Hildegard von Hohenthal nicht entfernt mit Ardinghello vergleichen; unter der Halbheit und Zwiespältigkeit der Grundidee hat auch die Kraft und das Feuer der Darstellung gelitten. Die Zeichnung ist gemeiner, die Farben sind matter. Die Betrachtungen über Musik, mit welchen Hildegard von Hohenthal ganz in derselben Weise durchwoben ist wie Ardinghello mit Betrachtungen über die bildenden Künste, sind noch überwuchernder als im Ardinghello, und doch sind sie ein weit weniger wirksamer Hintergrund, da die Schilderungen der musikalischen Kunstwerke nicht so fest und bestimmt die Phantasie füllen wie die Schilderungen der großen Bauten, Bilder und Bildwerke.

Vornehmlich an diese beiden Romane knüpft sich der Name Heinse's.

Beschränken wir, wie es meist geschieht, Heinse's Bedeutung

auf dieſe thörichten Phantaſtereien von der ſogenannten Emancipation des Fleiſches allein, ſo iſt Heinſe nur eine rein pathologiſche Erſcheinung, nur eine eigenartige Ausgeburt jener krankhaften Freigeiſterei der Leidenſchaft, welche die allgemeine, wenn auch ſehr vielgeſtaltige Krankheit der gährenden Zeit war.

Doch thut man Heinſe ſchreiendes Unrecht, wenn man ihn nicht zugleich als Kunſtſchriftſteller betrachtet. Als ſolcher iſt er einer der Feinſinnigſten und Bedeutendſten unter allen ſeinen Zeitgenoſſen. In der bildenden Kunſt ſowohl wie in der Muſik.

Zur bildenden Kunſt hatte ſich Heinſe zuerſt in Düſſeldorf gewendet, im Anſchauen und Bewundern der Schätze der herrlichen Düſſeldorfer Galerie, welche jetzt einen ſehr weſentlichen Beſtandtheil der Pinakothek zu München bilden. Schon 1775 ſprach er in einem Briefe an Klamer Schmidt (Zeitgenoſſen, 1830, Bd. 2, Heft 16, S. 76) den Vorſatz aus, ganz in der Welt der Kunſt zu leben und weben und ein Werk zu ſchreiben, das ihm ein unvergängliches Denkmal ſei; dereinſt Vorſteher einer öffentlichen Kunſtſammlung zu werden, dünkt ihm (Bd. 8, S. 254) erſtrebenswertheſter Beruf. Was in Düſſeldorf glücklich emporgeblüht war, fand unter den großen Eindrücken Italiens ſeine Reife und lebendige Ausgeſtaltung. Heinſe's im Merkur 1776 veröffentlichten Briefe über die hervorragendſten Bilder der Düſſeldorfer Galerie, beſonders ſeine unvergleichliche Charakteriſtik von Rubens, ſeine Briefe aus Italien an Jacobi, und die eingehenden feinnervigen Schilderungen und Beurtheilungen der in Italien befindlichen großen Meiſterwerke alter und neuer Kunſt im Ardinghello gehören durch die Tiefe ihrer künſtleriſchen Einſicht und durch die ſeltene Gabe, das Eigenartige bildender Kunſt mit offenem greifendem Auge zu fühlen und es in anſchaulich ſinnlichen Worten auch der Phantaſie des Leſers greifbar vor Augen zu ſtellen, zu dem Herrlichſten und Empfundenſten aller Kunſtliteratur. Mit vollem Recht zählte auch Heinſe ſelbſt

(Bd. 8, S. 252) dieſe Dinge zum Beſten, was von ihm gedruckt ſei; und jeder Kundige wird ihm völlig beipflichten, wenn er bei dieſer Gelegenheit ärgerlich ausruft, gewöhnlich leſe man ſo etwas wie jedes andere Geſchreibſel, ohne daran zu denken, wie viel Studium habe vorangehen müſſen, ehe es da ſein konnte, und wie wenig Gründliches und Zweckmäßiges von Alten und Neuen, ſelbſt von Vergötterten, über die Kunſt geſagt worden. Und mit dieſer ächt künſtleriſchen Sinnenfriſche verband Heinſe eine äſthetiſche Durchbildung, die ihn leicht und ſicher über die Einſeitigkeit und Befangenheit der herrſchenden Kunſtanſichten hinüberhob. Winckelmann und Leſſing hatten in weitwirkenden wiſſenſchaftlichen Werken, Rafael Mengs und ſeine Schüler und Nachahmer hatten in achtungswerther künſtleriſcher Thätigkeit die unbedingte Alleingiltigkeit der Antike und des antikiſirenden Stils gepredigt. Gleichzeitig als Herder und Goethe in den Blättern für deutſche Art und Kunſt und in ihren erſten auf bildende Kunſt bezüglichen Schriften gegen dieſe engherzige Anſchauungsweiſe auftraten, kämpfte auch Heinſe denſelben Kampf; aber von ihnen unabhängig und viel eingehender und gegen allen Widerſtand feſter, da er ſie in Sachen der bildenden Kunſt an Feinheit des Blicks und an Weite kunſtgeſchichtlicher Kenntniß hoch überragte. Bereits in ſeinen Düſſeldorfer Briefen pflanzte er mit vollſter Entſchiedenheit gegen ein ſolch vermeintlich allbindendes und ſtarr unwandelbares Schönheitsideal das Banner der aus dem tiefſten Herzen quellenden, lebendigen und darum nach der Verſchiedenheit der Zeiten und Völker verſchiedenartigen, individuell volksthümlichen Kunſt auf. »Die Kunſt kann ſich nur nach dem Volk richten, unter welchem ſie lebt.« (Bd. 8, S. 164.) Beſonders durch Rubens war ihm dieſe Anſchauung entſtanden (ebend. S. 167). »Meiſter, die ſich an italieniſche Geſtalt gewöhnt haben, können nicht begreifen, wie Rubens den tiefen Eindruck in Aller Herzen zu ſeiner Zeit gemacht habe und noch bei

Menſchen macht, denen ſie warmes inniges Gefühl der Schönheit der Kunſt nicht abſprechen können, da er nicht ein einziges Mädchen gemalt, das nur mit einer hübſchen römiſchen Dirne in einen Wettſtreit der Schönheit ſich einzulaſſen im Stande ſei. Lieben Leute, Waſſer thut's freilich nicht! Rubens hat, zum Beiſpiel nur, in ſeine beſten Stücke meiſtens eine ſeiner Frauen zu einer der weiblichen Hauptfiguren genommen, und an dieſen kannte er jeden Ausdruck der Freude und des Schmerzes, der Wehmuth und des Entzückens; eine Donna von Venedig war ihm nie ſo zum Gefühl geworden, noch weniger Lais und Phryne, die er nie mit Augen geſehen. Und wer will außerdem verlangen, daß er an die Generalſtaaten holländiſch mit griechiſchen Lettern hätte ſchreiben ſollen? Winckelmann vielleicht in ſeiner Schwärmerei; aber gewiß nicht, wenn er ſonſt bei guter Laune geweſen. Jeder arbeite für das Volk, worunter ihn ſein Schickſal geworfen und er die Jugend verlebt hat, ſuche deſſen Herz zu erſchüttern und mit Wolluſt und mit Entzücken zu ſchwellen, ſuche deſſen Luſt und Wohl zu verſtärken und zu veredeln, und helfe ihm weinen, wenn es weinet! Jedes Volk, jedes Klima hat ſeine eigenthümliche Schönheit, ſeine Koſt und ſeine Getränke; und wenn ächter milder Rüdesheimer nicht ſo reizend, ſo öl-, mark- und feuerſüß iſt, wie der ſeltene Klazomener, ſo iſt er doch wahrlich auch nicht zum Fenſter hinauszuſchütten.« Ja, Heinſe griff das Uebel ſogleich in der Wurzel an, indem er vor Allem die damals allgemein übliche und leider noch heute nicht ganz aus unſeren Kunſtſchulen verdrängte Art der Künſtlererziehung, oder, um ſeinen eigenen Ausdruck (ebend. S. 205 ff.) beizubehalten, die verkehrte Art, wie junge Menſchen, die Maler werden wollen, zugeritten werden, von Grund aus verwarf. Was wolle das ausſchließliche voreilige ſinnloſe Abzeichnen der Antiken, deren ſchöne Formen der Schüler doch nicht verſtehen und noch weniger ſich zu eigen machen könne, bevor er nicht

ſchon etwas Gleiches in der Natur empfunden! Habe doch ſelbſt der erfinderiſche Pouſſin in manchen ſeiner berühmteſten Werke nur die vornehmſten Antiken geiſtlos zuſammengeſtellt, und wie wenige ſeien doch Künſtler wie Pouſſin, wie verſchlechterten und verhäßlichten die Meiſten noch dazu dieſe von außen entlehnten Marionetten! Die Kunſt dürfe nichts Unlebendiges und Zuſammengeflicktes ſein; alle Schönheit müſſe aus Art und Charakter entſpringen, wie der Baum frei und natürlich aus dem Keime wachſe! Wer weiß nicht, daß Dies genau die Gründe ſind, mit welchen wenige Jahre nachher die Begründer des ſogenannten Wiederauflebens der neuen deutſchen Kunſt gegen die Akademieen und gegen den akademiſchen Eklekticismus der Mengs und David zu Felde zogen? Und noch weiter werden dieſe Betrachtungen in den Reiſebriefen aus Italien und im Ardinghello ausgeführt. Und ferner hatten Winckelmann und Leſſing auf Grund ihrer ausſchließlich antikiſirenden Anſchauungsweiſe das Weſen der modernen Landſchaftsmalerei verkannt und verachtet, ſowie ſie die Malerei überhaupt immer nur nach dem Maßſtab der weit engeren Geſetze und Bedingungen der Plaſtik beurtheilten. Heinſe, der ſelbſt das wärmſte Naturgefühl hatte und ein vollendeter Meiſter landſchaftlicher Schilderungen war, hat mehrfach die Gelegenheit ergriffen, die Berechtigung und Ebenbürtigkeit der Landſchaftsmalerei auf's wärmſte zu vertheidigen; und ſeine klaſſiſchen Beſchreibungen der Meiſterwerke Tizian's, Rafael's und Rubens' beweiſen in jeder Zeile, wie fein und ausgebildet bei dem liebevollſten Verſtändniß plaſtiſcher Schönheit doch grade ſein Sinn für das eigenartig Maleriſche war. Und iſt es der Grundmangel der Winckelmann-Leſſing'ſchen Kunſtlehre, daß ſie immer nur von der Hoheit der Darſtellungsgegenſtände und der Ausſchließlichkeit der idealen Formen, nie aber von dem geiſtigen Urgrund alles künſtleriſchen Schaffens, von dem in ſeinem Werke ſich bethätigenden Innern des Künſtlers ſpricht, ſo durch-

ſchneidet es den tiefſten Nerv dieſer Kunſtlehre, wenn Ardinghello (Bd. 2, S. 81) ſagt: »Das Hauptvergnügen an einem Kunſtwerk für einen weiſen Beobachter macht immer am Ende das Herz und der Geiſt des Künſtlers ſelbſt, und nicht die vorgeſtellten Sachen;« ein Wort, das auch heut noch unſeren Künſtlern und Aeſthetikern nicht oft genug wiederholt werden kann.

Die Luſt und Freude an der Muſik war Heinſe von Kindheit an in's Herz gewachſen; ſein Vater war Organiſt, muſikaliſche Bildung ging durch ſeine ganze Familie. Es iſt eine tief ergreifende Scene, wenn wir in einem ſeiner Briefe ſehen, wie Heinſe als dreiundzwanzigjähriger Jüngling von einer Reiſe zurückgekehrt, mit den Bauern, deren Hab und Gut ſoeben durch eine furchtbare Feuersbrunſt vernichtet war, an den Feierabenden Geige und Flöte ſpielte, um ihnen über Trübſal und Hunger hinüberzuhelfen. Er war ein ausgezeichneter Klavierſpieler; eine Zeitlang dachte er ſogar an eigene Opernkompoſitionen. Die muſikaliſchen Urtheile, welche Heinſe in ſeinen Briefen und beſonders in ſeinem muſikaliſchen Roman Hildegard von Hohenthal ausſpricht, ſind zwar nicht frei von manchen Nachgiebigkeiten gegen die ſpäteren Italiener, über welche wir jetzt ſtrenger zu urtheilen gewohnt ſind; gleichwohl hat Heinſe auch in der Muſik einen durchaus reformatoriſchen Zug. Heinſe iſt einer der Erſten in Deutſchland geweſen, welche wieder auf den alten ernſten italieniſchen Kirchenſtil zurückgingen; ſeine eingehenden Beſprechungen Paleſtrina's, Allegri's, Leo's und Pergoleſe's ſind Meiſterſtücke feiner und ſittlich ernſter Charakteriſtik. Und ebenſo iſt Heinſe einer der Erſten geweſen, welche die großartige geſchichtliche Bedeutung Gluck's erkannten, und die Revolution, welche dieſer in der Oper herbeiführte, als muſtergiltige That prieſen; was in Hildegard von Hohenthal über Armida, Orpheus und Eurydice, Alceſte, Iphigenia in Aulis und Iphigenia in Tauris ausführlich verhandelt und erwogen wird, ver-

dient auch heut noch, obgleich grade über Gluck eine sehr reichhaltige Literatur vorliegt, gelesen und beachtet zu werden. Nur selten ereignet sich, daß ein so feiner Sinn für bildende Kunst und ein so tiefes musikalisches Verständniß miteinander verbunden sind.

Mit der Betrachtung Ardinghello's und Hildegard's von Hohenthal ist die Betrachtung Heinse's abgeschlossen.

Anastasia, ein Roman, welcher 1803 erschien, ist nichts als eine geistvolle Anweisung zum Schachspiel in romanhafter Einkleidung. Ein anderer Roman, Fiormona, welchen selbst F. H. Jacobi (vgl. Sömmerring's Leben von R. Wagner, 1844. Thl. 1, S. 49) für ein Werk Heinse's hielt, wird jetzt allgemein dem bekannten Biographen Schröders, F. L. W. Meyer von Bransted, zugeschrieben. Eine schwache Nachahmung des Ardinghello.

Heinse konnte nach seiner Rückkehr aus Italien sich in Deutschland nicht mehr recht einleben. »Mich reut es, so viel mir Haare auf dem Kopfe stehen, daß ich Rom verließ,« schrieb er am 15. März 1785 an Gleim. Und in einem anderen Briefe vom 30. Januar 1784 sagt er: »Ich bringe meine Zeit hin mit den großen Werken von Jomelli, Gluck, Trajetta und Majo am Klavier und im Lesen der hohen Griechen, die mich allein für Rom, Neapel, Florenz, Venedig und Genua schadlos halten, und spiele Schach und Billard mit unserm theuren Fritz Jacobi, solange bis das Schicksal anders will.«

Im Jahr 1786 war Heinse durch Jacobi's und Johannes von Müller's Vermittlung Vorleser und Bibliothekar Karl Friedrichs von Erthal, des lebensfrohen Kurfürsten von Mainz, geworden. Unter dessen Nachfolger, dem Coadjutor von Dalberg, der ihn mit unausgesetzter Gunst und Freundschaft beehrte, siedelte er als Bibliothekar nach Aschaffenburg über. In den Bibliothekssälen von Mainz und Aschaffenburg schrieb Heinse seine Romane.

An den großen Bewegungen, welche die französische Revo-

lution über die Rheinlande brachte, nahm Heinse nicht theil. Er spottet (Bd. 9, S. 251) über Georg Forster, daß er sich von den Stürmen der Revolution habe verschlingen lassen. Die Zeit der Mainzer »Freiheitsfarce« brachte er bei Jacobi in Aachen und Düsseldorf zu (vgl. Goethe, Bd. 25, S. 162). Doch blieb sein Inneres nicht unberührt von diesen großen Erschütterungen. Die hinterlassenen Papiere Heinse's, im Besitz der Familie Sömmerring in Frankfurt am Main befindlich, bezeugen, daß die herben Schläge der Wirklichkeit sein politisches Denken zu einer Reife führten, die bei dem Dichter des Ardinghello wahrhaft überraschend ist. Er wendete sich zu dem gründlichsten Studium der Politik des Aristoteles. Sein Streben war, wie er sich ausdrückt, Rousseau durch Aristoteles zu vertiefen.

Den Bewegungen der Literatur vermochte er nicht mehr zu folgen. In den hinterlassenen Papieren sind Angriffe auf Goethe und Schiller, die nicht frei sind von neidischer Verbitterung.

Seit seinem Aufenthalt in Mainz verband ihn die hingebendste Freundschaft mit Sömmerring, dem berühmten Anatomen. Es ist eine Männerfreundschaft von seltener Herzlichkeit. Eben war er mit dem Abschluß »Vermischter Schriften« beschäftigt, welche Abhandlungen über Aristoteles und über Geschichte der Musik bringen sollten, als ihn im März 1803 plötzlich ein Schlaganfall traf. Am 22. Juni desselben Jahres starb er. Auf dem Agathenkirchhof zu Aschaffenburg ist er begraben.

In einer seltsamen Testamentsbestimmung vermachte er seinen Schädel seinem Freund Sömmerring. Dieser Schädel ist jetzt im Senkenberg'schen Institut zu Frankfurt.

Heinse's Tod ging unbeachtet vorüber. Das Geschlecht, welches jetzt lebte, war den Wirren der Sturm- und Drangperiode entwachsen. Es ist das Schicksal unfertiger Naturen, vorzeitig vergessen zu werden. Heinse verdient dies Schicksal nicht. Er ist ein so reichbegabter und vielseitiger Geist, daß es sich wahrlich lohnt, in ihm die Spreu und den Weizen zu sondern.

Siebentes Kapitel.

Die Gefühlsphiloſophen und die pietiſtiſchen Schwärmer.

Wenn Goethe Diejenigen aufzählte, welche am tiefſten auf ſein Jugendleben einwirkten, nannte er jederzeit mit liebevollſter Verehrung Hamann. Und unter all ſeinen Jugendfreunden ſtanden ſeinem Herzen am nächſten Jung-Stilling, Lavater und Fritz Jacobi. Auch Herder fühlte ſich von dieſen Geiſtern auf's mächtigſte angezogen. Es war ein bitterer Schmerz für Goethe und Herder, als ſie in der Mitte der achtziger Jahre, nachdem ſie aus ihren erſten ringenden Jugendwirren ſich zu feſter männlicher Klarheit herausgearbeitet hatten, erleben mußten, daß ihre Wege von den Wegen der alten Freunde fortan durch eine unüberbrückbare Kluft geſchieden ſeien.

Es iſt die religiöſe Seite der Sturm- und Drangperiode, die uns hier bedeutſam entgegentritt.

Die Freunde fühlten ſich innig eins in ihrem gemeinſamen Gegenſatz gegen die Enge und Kahlheit des herrſchenden Rationalismus. Und ſie wurden Gegner, als ſich im Lauf der Zeit immer ſchärfer herausſtellte, wie durchaus verſchiedenartig, ja wie einander auf's ſchroffſte entgegengeſetzt die Ziele waren, die ſie von dieſem gemeinſamen Ausgangspunkt aus erſtrebten.

Je mehr die Aufklärungsbildung unter den Händen der Nicolaiten ſich vereinſeitigte und verflachte, um ſo weniger konnte die tiefe Gefühlserregung, welche der Urſprung und das Weſen

der Sturm- und Drangperiode war, in ihr Befriedigung finden. Es war derſelbe Kampf, welchen drüben in Frankreich Rouſſeau gegen Voltaire und die Encyklopädiſten kämpfte. »Man will ſich«, wie die Frankfurter Gelehrten Anzeigen (1772. S. 658) einmal ſagen, »nicht wegraiſonniren laſſen, was Gefühl geworden iſt und Gefühl bleiben wird und muß.« Dies iſt die geſchichtliche Bedeutung und Berechtigung dieſer Bewegungen. Aber während die Größten und Beſten, während Goethe und Herder in ernſten und ſchweren Bildungsmühen nicht ruhten und raſteten, bis ſie die ununterdrückbaren Forderungen des Herzens und die nicht minder ununterdrückbaren Forderungen der denkenden Vernunft in reiner und freier Bildung zu klarem und harmoniſchem Gleichgewicht geläutert und verſöhnt hatten, blieben die Meiſten in der Halbheit ſtecken und wußten nur die eine Einſeitigkeit an die Stelle der anderen zu ſetzen. Eitle und weichliche Gefühlsſchwelgerei, das liebe Ich mit allen Schrullen und Kränklichkeiten; dumpfe Confuſion mit dem hochmüthigen Anſpruch ganz beſonderen Tiefſinns, oft ſogar ganz beſonderer göttlicher Erleuchtung.

Als Kant ſeine befreiende Philoſophie ſchuf, als die klaſſiſche Zeit der deutſchen Dichtung erblühte, erhob ſich eine neue pietiſtiſche Literatur, nicht ſchlicht und einfältig, ſondern die Bildung mit den Mitteln der Bildung bekämpfend.

Zwei Richtungen ſind in dieſer Literatur zu unterſcheiden. Die Einen haben die Bedürfniſſe und die Gewöhnungen des denkenden Geiſtes; ſie flüchten nur darum aus dem Denken in die Regionen des Gefühlslebens, weil ſie die Nothwendigkeit der Ergänzung und Erfüllung des Denkens durch die Kundgebungen des Herzens aus den natürlichen Schranken des Denkens ſelbſt erweiſen zu können meinen. Wir nennen die Träger und Vertreter dieſer Richtung Gefühlsphiloſophen. Die Anderen kennen das Bedürfniß des denkenden Geiſtes überhaupt nicht,

sie stützen sich auf das göttliche Gnadengeschenk der christlichen Offenbarung und fühlen sich dieses göttlichen Gnadengeschenkes noch unmittelbarer und inniger theilhaftig als andere gewöhnliche Menschenkinder. Wir nennen die Träger und Vertreter dieser Richtung die pietistischen Schwärmer.

An der Spitze der ersten Richtung stehen Hamann und Jacobi, an der Spitze der zweiten Richtung stehen Lavater und Jung-Stilling.

1.

Die Gefühlsphilosophen.

Hamann.

Hamann war der Erste, welcher es wagte, die deutsche Aufklärungsbildung zur Umkehr zu rufen.

Johann Georg Hamann, am 27. August 1730 zu Königsberg geboren, wurzelte ganz und gar in jenen pietistischen Einwirkungen, welche, wie auch die Lebensbeschreibungen Kant's und Hippel's bezeugen, damals alle Kreise Königsbergs durchdrangen. In einem wüsten und zerfahrenen Jugendleben hatte er eine Zeitlang diese Stimmungen in sich abgestumpft, dann aber war er reuig und zerknirscht nur um so inbrünstiger wieder zu ihnen zurückgekehrt.

Es ist schwer, sich durch die Schriften Hamann's hindurchzuwinden. Wie er im Leben durch das hochmüthige Bewußtsein seiner frommen Gläubigkeit sich von den einfachsten menschlichen Pflichten entbunden meinte, oft der nichtswürdigsten Verlumptheit anheimfiel und immer nur der Sophist seiner ungezügelten Leidenschaftlichkeit blieb, so hat er es auch niemals vermocht, sein

Denken zu einheitlicher und folgerichtiger Klarheit herauszubilden. Er bewegt sich immer nur in dämmernden Empfindungen, in geistreichen und tiefsinnigen, aber durchaus unentwickelten dunklen Ahnungen. »Wahrheiten, Grundsätzen, Systemen«, schreibt Hamann selbst einmal, (Bd. 1, S. 497) »bin ich nicht gewachsen«; »Brocken, Fragmente, Grillen, Einfälle«. Und zu diesem Abgerissenen und Springenden des Inhalts tritt das Krause und Fratzenhafte der Darstellungsform, welche sich dergestalt in die zufälligsten und willkürlichsten Wendungen, Anspielungen und Räthselsprüche verliert, daß sogar Hamann selbst seinen Stil einen »verfluchten Wurststil« nennt und sich selbst außer Stand erklärt, seine früheren Schriften zu verstehen. Der Mangel an zwingender Logik versteckt sich hinter die Laune humoristischen Spiels und hinter den Anspruch pythischer Sehergabe.

Goethe hat Recht, wenn er im zwölften Buch von Wahrheit und Dichtung sagt: »Das Princip, auf welches die sämmtlichen Aeußerungen Hamann's sich zurückführen lassen, ist dieses: Alles, was der Mensch zu leisten unternimmt, muß aus sämmtlichen vereinigten Kräften entspringen; alles Vereinzelte ist verwerflich.« Lediglich aus diesem Grundprincip ist es erklärlich, daß Hamann den Jünglingen der Sturm- und Drangperiode als ein fortschreitender und befreiender Geist erscheinen konnte. Nur hätte Goethe hinzusetzen sollen, daß sich Hamann das Dringen auf das unverbrüchliche Zusammenwirken aller menschlichen Seelenkräfte und auf die Nothwendigkeit der Erlösung des von der Aufklärungsbildung verkümmerten und unterdrückten Phantasie- und Gemüthslebens, nur als Erweckung tieferen religiösen Lebens, nur als engeren Anschluß an die Lehren und Geheimnisse der christlichen Offenbarung zu denken wußte.

Hamann's Denken und Empfinden ist fast ausschließlich verneinend. Es ist das pietistische Poltern gegen die aus der Ohmacht des Bibelglaubens herausgetretene Freiheit und Selb-

ſtändigkeit der Wiſſenſchaft und deren vermeintliche Anmaßung.

So genau Hamann nicht blos die deutſchen, ſondern auch die engliſchen und franzöſiſchen Aufklärungsphiloſophen kannte und ſo unabläſſig er ſich mit ihnen ſein ganzes Leben hindurch beſchäftigte, ſo hatte doch einzig Hume wegen ſeines Zweifels an der Richtigkeit und bindenden Kraft der menſchlichen Schlußfolgerungen Gnade vor ſeinen Augen gefunden. Die Aufklärungsphiloſophen ſind ihm nur »Lügen-, Schau- und Maulpropheten«, nur »Samariter, Philiſter und toller Pöbel von Sichem«; ſelbſt gegen Mendelsſohn und Kant, mit welchen er freundſchaftlich verkehrte, ſchrieb er heftige Streitſchriften. Gegenüber dem Denken wollte er das Glauben und Empfinden, gegenüber der Wiſſenſchaft und Philoſophie die Innigkeit und Selbſtgewißheit des offenbarungsgläubigen Gemüths und des religiöſen Gefühls gewahrt wiſſen. »Die Furcht des Herrn iſt der Weisheit Anfang und ſeine evangeliſche Liebe der Weisheit Ende«. Beſonders in den »Sokratiſchen Denkwürdigkeiten« (1759) und in den »Wolken«, einem »Nachſpiel der Sokratiſchen Denkwürdigkeiten« hat Hamann ſeinen Haß gegen die denkende Wiſſenſchaft niedergelegt. Pflegten die Aufklärungsphiloſophen in Sokrates das große Vorbild eines ächten Weiſen zu erblicken, der die Philoſophie vom Himmel auf die Erde und das müßige Schulgeſchwätz der Metaphyſik zur lebendigen Wirkſamkeit volksthümlicher Sittenlehre geläutert und emporgehoben habe, ſo hielt ſich Hamann ſeinerſeits nur an den ſogenannten Genius des Sokrates, an deſſen Stimme, wie Hamann in den Sokratiſchen Denkwürdigkeiten (Bd. 2, S. 38) ſagt, Sokrates glaubte, auf deſſen Wiſſenſchaft er ſich verlaſſen konnte und an deſſen Frieden ihm mehr gelegen war als an aller Vernunft der Aegypter und Griechen. Wir belauſchen die innerſten Abſichten Hamann's, wenn es in den Sokratiſchen Denkwürdigkeiten (Bd. 2, S. 42)

heißt: »Sokrates lockte seine Mitbürger aus den Labyrinthen ihrer gelehrten Sophisten zu einer Wahrheit, die im Verborgenen liegt, zu einer heimlichen Weisheit, und von den Götzenaltären ihrer andächtigen und klugen Priester zum Dienst eines unbekannten Gottes«. Und noch bestimmter und ausführlicher sagt der Schluß der »Wolken« (Bd. 2, S. 100): »Das Salz der Gelehrsamkeit ist ein gut Ding; wo aber das Salz dumm wird, womit wird man würzen? Die Vernunft ist heilig, recht und gut; durch sie kommt aber nichts als Erkenntniß der überaus sündigen Unwissenheit, die, wenn sie epidemisch wird, in die Rechte der Weltweisheit tritt, wie einer ihrer eigenen Propheten gesagt hat: Les sages d'une nation sont fous de la folie commune. Niemand betrüge sich also selbst; welcher sich unter Euch dünkt, weise zu sein, der werde ein Narr in dieser Welt, daß er möge weise sein. Das Amt der Philosophie ist der leibhafte Moses, ein Orbil zum Glauben; aber bis auf den heutigen Tag in allen Schulen, wo gelesen wird, hängt die Decke vor dem Herzen der Lehrer und Zuhörer, welche in Christo aufhört. Dieses wahrhaftige Licht sehen wir nicht im Lichte des Mutterwitzes, nicht im Lichte des Schulwitzes. Der Herr ist der Geist. Wo aber des Herren Geist ist, da ist Freiheit. Dann sehen wir Alle mit aufgedecktem Angesicht des Herren Klarheit wie im Spiegel, und werden verwandelt in dasselbige Bild von Klarheit zu Klarheit als vom Herrn des Geistes. 2. Kor. 3, 17. 18.«

Die »Biblischen Betrachtungen eines Christen« sagen (Bd. 1, S. 54): »Gott hat sich den Menschen geoffenbart in der Natur und in seinem Wort. Beide Offenbarungen erklären und unterstützen sich einander und können sich nicht widersprechen, so sehr es auch die Auslegungen thun können, die unsere Vernunft darüber macht. Es ist vielmehr der größte Widerspruch und Mißbrauch derselben, wenn sie selbst offenbaren will. Ein Philosoph, welcher der Vernunft zu Gefallen das göttliche Wort

aus den Augen ſetzt, iſt in dem Fall der Juden, die deſto hartnäckiger das neue Teſtament verwerfen, je feſter ſie an dem alten zu hängen ſcheinen.« Die Naturwiſſenſchaft darf nach Hamann (Bd. 1, S. 139) kein anderes Ziel haben als im Reich der Natur den Gott der heiligen Schrift aufzudecken; und ebenſo hat die Geſchichtſchreibung nur zu zeigen, daß alle Begebenheiten der weltlichen Geſchichte nur Schattenbilder geheimer Handlungen und entdeckter Wunder ſind. Natur und Geſchichte ſind (Bd. 2, S. 19) ein verſiegeltes Buch, ein verdecktes Zeugniß, ein Räthſel, das ſich nicht auflöſen läßt, ohne mit einem anderen Kalbe als mit unſerer Vernunft zu pflügen.

Allerdings iſt in Hamann auch ein Stück aufbauender Wiſſenſchaftlichkeit. Zwei eng miteinander verbundene Fragen, die Frage nach dem Urſprung der Sprache und die Frage nach dem Urſprung der Poeſie, waren, wie ſich Hamann in ſeiner geſchmacklos barocken Ausdrucksweiſe ausdrückte, der Knochen, an welchem er ſich zu Tode nagte, das Ei, worüber er brütete. In dieſen naturwüchſigen Uranfängen menſchlicher Geiſtesthätigkeit war jenes feſte Zuſammen aller menſchlichen Seelenvermögen, jenes lebendige Ineinander von Denkkraft und phantaſievollem Gemüthswalten, in welchem Hamann den Grund und das Ziel aller Bildung erblickte. Allein auch hier zeigte ſich nicht nur die Unfähigkeit Hamann's, aus geiſtvollen Ahnungen und Gedankenblitzen zu wirklich wiſſenſchaftlicher Ausgeſtaltung vorzuſchreiten, ſondern auch die Schranke, die ihm überall ſeine pietiſtiſche Denkweiſe ſetzte.

Ueber das Weſen der Sprache handeln die erſten Abhandlungen der »Kreuzzüge des Philologen«; das Weſen der Sprache iſt das Geſchoß, das er in ſeiner »Metakritik der reinen Vernunft« gegen Kant richtet; auf das Verhältniß von »Sprache, Tradition und Erfahrung« kommt gern und oft ſein ausgebreiteter Briefwechſel zurück. Aber wir erfahren wenig mehr als

daß die Sprache die Wurzel und Einheit der ſinnlichen Empfindung und Anſchauung und des in allgemeinen Begriffen ſich bewegenden Denkens ſei, das Organon und das Kriterion aller Erkenntniß, die gemeinſame Mutter der Vernunft und Offenbarung. Hamann geſteht ſelbſt, daß es in dieſer Tiefe noch finſter für ihn ſei, daß er noch immer auf einen apokalyptiſchen Engel mit einem Schlüſſel zu dieſem Abgrunde warte. Das Höchſte, was man ſagen kann, iſt, daß Herder hier den erſten Anſtoß zu ſeinen Unterſuchungen über die Sprache erhielt, obgleich die Grundidee Herder's, die Sprache als menſchliche Naturnothwendigkeit, nicht als unmittelbare göttliche Eingebung zu betrachten, zu der Grundidee Hamann's im ausgeſprochenſten Gegenſatz ſteht.

Tiefer und inniger war das Mitgefühl und das Verſtändniß Hamann's für die Schöpfungsgeheimniſſe der Dichtung. Die im December 1761 geſchriebene kleine Abhandlung „Aesthetica in nuce, eine Rhapſodie in kabbaliſtiſcher Proſa“ beginnt ſogleich mit dem tiefgreifenden Satz: »Poeſie iſt die Mutterſprache des menſchlichen Geſchlechts; wie der Gartenbau älter iſt als der Ackerbau, Malerei älter als Schrift, Geſang älter als Declamation, Gleichniſſe älter als Schlüſſe, Tauſch älter als Handeln«. »Sinne und Leidenſchaften reden und verſtehen nichts als Bilder. In Bildern beſteht der ganze Schatz menſchlicher Erkenntniß und Glückſeligkeit.« Schärfer als irgendein anderer ſeiner nächſten Zeitgenoſſen, ſelbſt Leſſing nicht ausgenommen, erkannte daher Hamann, daß alle Poeſie, welche, ſtatt im Urgrund der menſchlichen Empfindung, nur in der bewußten Reflexion ihre Quelle und Wurzel habe, nicht die ächte und rechte Poeſie iſt. »Wagt Euch nicht«, ruft er in jener Abhandlung den Philoſophen zu, »in die Metaphyſik der ſchönen Künſte, ohne in den Orgien der Leidenſchaften und in den eleuſiniſchen Geheimniſſen der Sinne vollendet zu ſein. Die Natur wirkt durch Sinne und Leidenſchaften. Wer ihre Werkzeuge verſtümmelt,

wie mag Der empfinden? Eure mordlügneriſche Philoſophie hat die Natur aus dem Wege geräumt. Baco beſchuldigt Euch, daß Ihr die Natur durch Eure Abſtractionen ſchindet. O eine rechte Muſe wird es wagen, den natürlichen Gebrauch der Sinne von dem unnatürlichen Gebrauch der Abſtractionen zu läutern, durch welche unſere Begriffe von den Dingen ebenſoſehr verſtümmelt werden als der Name des Schöpfers unterdrückt und geläſtert wird. Wenn die Leidenſchaften Glieder der Unehre ſind, hören ſie deswegen auf, Waffen der Mannheit zu ſein? Leidenſchaft allein giebt den Abſtractionen und Hypotheſen Hände, Füße, Flügel, Bildern und Zeichen Geiſt, Leben und Zunge. Wo ſind ſchnellere Schlüſſe? Wo wird der rollende Donner der Beredtſamkeit erzeugt, und ſein Geſelle, der einſilbige Blitz?« Von Chr. L. von Hagedorn's Betrachtungen über die Malerei, welche ganz nach der herrſchenden Weiſe der Zeit immer nur von der Schönheit der Form, nie aber von der unerläßlichen Tiefe und Urſprünglichkeit der Erfindung ſprachen, meinte daher Hamann in der kleinen Schrift »Leſer und Kunſtrichter«, welche ausdrücklich gegen Hagedorn geſchrieben iſt, daß ſie nur »unendliche Wiederholungen erſchöpfter Betrachtungen« über die »Toilette und Etikette der ſchönen Künſte« ſeien, daß aber, »wer den ſchönen Künſten Willkür und Phantaſie entziehen wolle, ihrer Ehre und ihrem Leben als ein Meuchelmörder nachſtelle und keine andere Sprache der Leidenſchaften als die Sprache der Heuchler kenne.« An Diderot's Abhandlung über das Drama dagegen, obgleich ſie ihm nicht völlig genügte, rühmte er, daß Diderot nicht blos die Regeln als ein guter Schulmeiſter verſtehe und mittheile, ſondern auch wie ein halber Myſtiker ſage, daß Dasjenige, was uns führen und erleuchten müſſe, nicht Regeln ſeien, ſondern »ein Etwas, das weit unmittelbarer, weit inniger, weit dunkler und weit gewiſſer ſei.« Dies war diejenige Seite Hamann's, welche vornehmlich auf die Dichter der Sturm- und

Drangperiode wirkte. Und doch ist auch hier wieder Alles wirr und verschwimmend. Hamann hat kein Verständniß für die Tragweite dieser Ideen. Man irrt, wenn man gewöhnlich schon Hamann jenen regen Aufblick auf das Wesen der naiven Volkspoesie zuschreibt, welcher für den Umschwung unserer eigenen deutschen Dichtung so erfolgreich geworden ist. Bei Hamann ist das Heraustreten aus der Kälte und Kahlheit der Reflexionspoesie, der Ruf nach Naturlebendigkeit und Wärme der Empfindung, vielmehr nur ein Kampf gegen die ausschließliche Nachahmung der Griechen und Römer zu Gunsten der biblisch morgenländischen, der christlich religiösen Dichtung, die seinen pietistischen Neigungen und Gesinnungen innig wahlverwandt war und die ja um dieselbe Zeit auch in Klopstock die emsigste Pflege fand. Wie Hamann in einem Briefe vom 5. Mai 1761 (Roth. Bd. 3, S. 81) sagt, daß, »um das Urkundliche der Natur zu treffen, Griechen und Römer nur durchlöcherte Brunnen seien«, so sagt er auch in den Philologischen Kreuzzügen (Bd. 2, S. 288): »Grade als wenn unser Lernen ein bloßes Erinnern wäre, weist man uns immer auf die Denkmale der Alten, den Geist durch das Gedächtniß zu bilden; warum bleibt man aber bei den durchlöcherten Brunnen der Griechen stehen und verläßt die lebendigste Quelle des Alterthums? Wir wissen vielleicht selbst nicht recht, was wir in den Griechen und Römern bis zur Abgötterei bewundern. Das Heil kommt von den Juden. Natur und Schrift sind die Materialien des schönen, schaffenden, nachahmenden Geistes. Wodurch aber sollen wir die ausgestorbene Sprache der Natur von den Todten wieder auferwecken? Durch Wallfahrten nach dem glücklichen Arabien, durch Kreuzzüge nach den Morgenländern und durch die Wiederherstellung ihrer Magie. Wodurch sollen wir den erbitterten Geist der Schrift versöhnen? Weder die dogmatische Gründlichkeit pharisäischer Orthodoxen noch die dichterische Ueppigkeit sadducäischer Freigeister wird die Sendung des Geistes

erneuern, der die heiligen Menſchen Gottes trieb, zu reden und zu ſchreiben; jener Schooßjünger des Eingeborenen, der in des Vaters Schooß iſt, hat es uns verkündigt, daß der Geiſt der Weiſſagung im Zeugniß des Einigen Namens lebe, durch den wir allein ſelig werden und die Verheißung dieſes und des zukünftigen Lebens erwerben können«. Hamann ſchließt (S. 308) mit den Worten: »Laßt uns jetzt die Hauptſumme dieſer neuſten Aeſthetik, welche die älteſte iſt, hören: Fürchtet Gott und gebet ihm die Ehre, denn die Zeit ſeines Gerichts iſt kommen, und betet zu Dem, der gemacht hat Himmel und Erden, das Meer und die Waſſerbrunnen.«

Es iſt gewiß, daß Hamann ſeinem Freund und Schüler Herder manche fruchtbare Anregung zugebracht hat. Aber eben nur Anregung, nur unfertige Gedankenkeime, nur ahnende Stimmungen. Es ſteht daher Hamann ſchlecht an, wenn er in einem Briefe vom 24. October 1774 (Bd. 5, S. 101) zu ſagen wagt: »Durch Herder's Fleiß ſcheinen ſich einige meiner Saamenkörner in Blumen und Blüthen verwandelt zu haben; ich hätte aber lieber reiſe Früchte.«

Jacobi.

Auch Jacobi wurzelt wie Hamann ganz und gar in der Hervorhebung und Vertheidigung der unverbrüchlichen Gefühlsrechte. Beide ſtehen daher eine Zeitlang zu einander in regſter perſönlicher Beziehung. Nichtsdeſtoweniger ſind ſie von Grund aus verſchieden; in der Art ihrer Perſönlichkeit ſowohl wie in der Art und in den Zielen ihrer Bildung. Hamann ſittlich verkommen, plebejiſch bis zum Cynismus; Jacobi rein, feinfühlig, geiſtig vornehm. Hamann voll grübleriſchen Tiefſinns, aber dunkel und formlos, alle tiefſten Fragen zwar berührend, aber mit ſeinem pietiſtiſchen Bibelglauben ſie plump durchhauend; Jacobi ohne eigene Schöpferkraft, aber klar und von hinreißender Be-

redtſamkeit, in der Aufwerfung und Beantwortung der Grundfragen des menſchlichen Daſeins frei forſchender Denker.

Friedrich Heinrich Jacobi war am 25. Januar 1743 zu Düſſeldorf geboren, der Sohn eines vermögenden Fabrikherrn. Obgleich urſprünglich Kaufmann, trat er 1772 in den Staatsdienſt und lebte ſeitdem auf ſeinem reizenden Landſitz in Pempelfort. Von der franzöſiſchen Revolution aus Pempelfort vertrieben, brachte er faſt zehn Jahre in Holſtein zu, in der nächſten Beziehung zu Claudius und zu Friedrich Leopold Stolberg. Im Frühjahr 1805 folgte er einem Ruf als Mitglied der Akademie der Wiſſenſchaft zu München; ſeit 1807 war er deren Präſident. Er ſtarb am 10. März 1819.

In pietiſtiſcher Umgebung aufgewachſen, hatte Jacobi ſchon früh Hang zu Schwärmerei und Myſtik. Aber für ſeine ganze Denkweiſe wurde entſcheidend, daß er im Alter von ſechzehn Jahren in ein Handlungshaus zu Genf trat und in Genf ſeine ſchönſten und ſtrebſamſten Jünglingsjahre verlebte. Er ſtand unter denſelben Eindrücken und Stimmungen, aus denen Rouſſeau hervorgegangen. Bonnet, der Naturforſcher, deſſen Naturbetrachtung auf durchaus materialiſtiſcher Grundlage ruhte, der aber gleichwohl nicht nur der unbedingteſte Vertheidiger der bibliſchen Offenbarung, ſondern ſogar das Haupt und der Führer der Genfer Frommen war, gewann auf ihn den bedeutendſten Einfluß; in ſeinem Buch über Spinoza und in einem Brief an Eliſe Reimarus ſagt Jacobi (Auserleſener Briefwechſel 1825. Bd. 1, S. 320), daß er Bonnets Schriften faſt auswendig gewußt. Freunde Rouſſeau's waren ſein Umgang. Und dazu vor Allem die Einwirkung Rouſſeau's ſelbſt! Ueberall ſpricht Jacobi von Rouſſeau mit tiefſter Verehrung. In einem Briefe an Wieland (ebendaſelbſt S. 274) nennt er Rouſſeau das größte Genie, das je in franzöſiſcher Sprache geſchrieben. Nachdem die Confeſſionen erſchienen waren, fühlte er ſich zwar (ebend. Bd. 1, S. 356. Bd. 2,

S. 16) Rouſſeau's Perſönlichkeit entfremdet, nicht aber dem Kern ſeines Denkens und Empfindens.

Sein ganzes Leben hindurch iſt Jacobi nicht aus dem Bann dieſer Jugendeindrücke herausgetreten. Die Romane, welche Jacobi's Namen zuerſt berühmt gemacht haben, Allwill und Woldemar, wurzeln weſentlich in jener Rouſſeau'ſchen Gefühlsſophiſtik und Schönſeligkeit, die ein ſo hervorſtechender Zug der deutſchen Sturm- und Drangperiode war. Und noch enger an Rouſſeau ſchließen ſich die ſpäteren Schriften Jacobi's, die eigentlich philoſophiſchen. Sie ſuchen insgeſammt nach dem Weſen der ächten und rechten Religion; und zwar ganz im Sinn des Rouſſeau'ſchen Emils, der, wie ein Brief von Jacobi's Genfer Lehrer Leſage (ebend. Bd. 1, S. 19) bezeugt, vornehmlich des ſtrebenden Jünglings Hauptbuch geweſen war. Das Glaubensbekenntniß des Savoyiſchen Vicars iſt auch das innerſte Glaubensbekenntniß Jacobi's. Wie bei Rouſſeau, ſo auch bei Jacobi die ungebundene, tief innige Religioſität des Herzens, die gegen Deiſten und Materialiſten erbitterten Kampf führt, aber auch ihrerſeits weit entfernt iſt, ſich in das Joch dogmatiſcher oder kirchlicher Satzung zu ſchmiegen.

Die philoſophirenden Romane Jacobi's ſind dilettantiſche Zwittergeſtalten, ohne alle dichteriſche Lebenskraft, aber beachtenswerth als kulturgeſchichtliche Zeitbilder, die in ihrer trockenen Lehrhaftigkeit nur um ſo offener enthüllen, an welchen Irrungen und Kränklichkeiten damals ſelbſt die Beſten und Edelſten krankten.

Jacobi's erſter Roman erſchien im Septemberheft der Iris von 1775 und im Deutſchen Merkur von 1776 unter dem Titel »Eduard Allwill's Papiere«. In den Geſammelten Werken heißt er »Allwill's Briefſammlung«.

Es iſt leicht zu ſehen, was Jacobi in dieſem Roman beabſichtigte. In dem erſten trauten Zuſammenſein Goethe's und

Jacobi's im Juli 1774 zu Elberfeld, Düſſeldorf, Bensberg und Köln, da Goethe von Jacobi in die Welt Spinoza's eingeführt wurde, hatte auch Goethe im Gefühl gegenſeitigen innigſten Verſtändniſſes dem neuen Freund ſein tiefſtes Inneres erſchloſſen. Das bewundernde Anſchauen der genialen und doch ſo ſeelenreinen und in ſich feſten und ſelbſtändigen Perſönlichkeit Goethe's war für Jacobi die plötzliche Offenbarung eines neuen, bisher nur dunkel geahnten Lebensideals. Unmittelbar nach jenen herrlichen Tagen, am 10. Auguſt 1774, ſchreibt Jacobi (ebend. Bd. 1, S. 174) an Sophie La Roche: »Mein Charakter hat nun erſt ſeine ächte eigenthümliche Feſtigkeit erhalten, denn die Anſchauung Goethe's hat meinen beſten Ideen, meinen beſten Empfindungen, den einſamen, verſchloſſenen, unüberwindliche Gewißheit gegeben.« Was Wunder, daß es Jacobi drängte, dieſes Ideal freier und reiner Menſchlichkeit und das Ringen und Kämpfen nach dieſem Ideal in dichteriſcher Darſtellung zu lebendig plaſtiſcher Anſchauung zu bringen, zumal Goethe ſelbſt den Zagenden mahnte, nicht in träger Empfänglichkeit nur Anderer Schöpfungsfreude zu begaffen, ſondern friſch die Hände zu regen, die auch ihm Gott gefüllt habe mit Kraft und allerlei Kunſt? Aber Jacobi war der Aufgabe nicht gewachſen. In Jacobi iſt nur die Anempfindung des höchſten Lebensideals, nicht das tiefe ſittliche Erkennen, geſchweige das Erreichen deſſelben. Statt des Ausgleichs und der innern Verſöhnung der ſtreitenden Gegenſätze nur die ganz äußerliche Gegenüberſtellung. Auf der einen Seite Allwill, der Alles Wollende, ein Kraftgenie der jüngſten Gegenwart, der einzig auf die ununterdrückbaren Rechte ſeines Herzens pocht und die Enge und Undurchführbarkeit ſtarrer Sittengeſetze zu erweiſen ſucht; auf der anderen Seite eine Reihe weiblicher Charaktere, die die Grenzen und Gefahren dieſer leitungsloſen Gemüthswillkür ſchildern. Auf der einen Seite der Kampf gegen die dürre Auf-

klärungsmoral; auf der anderen Seite, wie Jacobi (ebend. Bd. 1, S. 292, 338) in seinen Briefen an Georg Forster mit Recht sagen kann, ebensosehr der Kampf gegen den Dünkel ungebärdiger Genieſucht.

Der Eindruck des Ganzen ist unerquicklich, weil unklar. Es ist kein Zufall, daß Allwill's Papiere Bruchstück geblieben sind.

Und der zweite Roman Jacobi's, Woldemar, zuerst im deutschen Merkur von 1777 unter dem Titel »Freundschaft und Liebe« veröffentlicht, ist sogar ein entschiedener Rückschritt. Das Grundmotiv ist ein höchst verzwicktes. Woldemar, gleich Allwill ein abgeschwächtes Nachbild Werther's, tritt in einen befreundeten Familienkreis. Bald fühlt er sich zu Henriette, einem unverheirathetem Mädchen, in reinster Seelenverwandschaft hingezogen. Er glaubt dieses reine Gefühl zu entweihen, ließe er es Liebe und Ehe werden. Er heirathet eine Andere. Die Folgen dieses unnatürlichen Verhältnisses bleiben nicht aus. Verwicklungen, in welchen die feinen Grenzlinien zwischen Liebe und Freundschaft bedrohlich ineinanderfließen. Quälende gegenseitige Entfremdung. Zuletzt Sichwiederfinden. Das Endergebniß ist die Einsicht von der Nothwendigkeit strengster Selbstbewachung.

Wir stehen in einer Spitzfindigkeit des Gefühlslebens, daß man oft versucht ist, den wunderlichen Titel, welchen Jacobi seinem Roman in der Ausgabe von 1779 gab, »Woldemar, eine Seltenheit aus der Naturgeschichte« im Sinn behaglicher Selbstironie zu deuten. Und wäre nur ein leiser Ansatz von psychologischer Charakterzeichnung, von künstlerischer Komposition! Endloses schönseliges und gefühlsschwelgerisches Hin- und Herreden, viel kränkliche Empfindelei, viel kokette Selbstvergötterung seiner zwar edlen, aber eitlen Persönlichkeit.

Es ist bekannt, wie Goethe im Muthwillen eines ländlichen Festes zu Ettersburg das Buch seines Freundes unter einer ergötzlichen Standrede an einen Baum nagelte. Sein schonungs-

loſes Parodieren aber ging noch weiter. In dem auf der Königl. Bibliothek zu Dresden handſchriftlich aufbewahrten Briefwechſel Böttigers (vgl. Goſche's Archiv für Literaturgeſch. 1870. Bd. 1. S. 315) finden ſich einige gedruckte fliegende Blätter, die eine burleske Verſpottung des Schlußkapitels ſind. Sie führen den Titel: »Geheime Nachrichten von den letzten Stunden Woldemar's, eines berüchtigten Freigeiſtes, und wie ihn der Satan halb gequetſcht und dann in Gegenwart ſeiner Geliebten unter deren Gewinſel zur Hölle gebracht.« Dazu eine Vignette, wie der Satan den Kopf Woldemar's in die Hölle trägt, und eine andere, einen Kritiker darſtellend, der ſeine ſpitze Zunge aus dem Munde herausſtreckt. Offenbar iſt es dieſes ſatiriſche Flugblatt, welches die Herzogin Amalie am 4. November 1779 an Merck (Erſte Sammlung S. 189) ſchickt.

Rouſſeau's Schönſeligkeit iſt ariſtokratiſirt und verſüßlicht. Auch Friedrich Schlegel ſagt in ſeiner Recenſion des Woldemar ſpottend, dieſer Roman ſei nicht eine Darſtellung der Menſchheit, ſondern nur der Friedrich-Heinrich-Jacobiheit.

Genau daſſelbe Urtheil gilt von der Philoſophie Jacobi's.

Sie iſt weſentlich Religionsphiloſophie. Und zwar ganz wie die Religionsphiloſophie Rouſſeau's die Hervorhebung der Bedürfniſſe des Herzens gegen die Unerbittlichkeit des begriffsmäßigen Denkens, das Pochen auf Das, was der Menſch, wie Jacobi ſich ausdrückt, im Allerheiligſten ſeiner Seele lebendiger glaubt, hofft und weiß als die philoſophirende Vernunft.

Treffend ſagt Jacobi in der Vorrede zum vierten Band ſeiner Werke, die wenige Wochen vor ſeinem Tode geſchrieben iſt, ſeine Philoſophie ſei lediglich hervorgegangen aus dem beſtimmten Ziel, »über die ihm eingeborene Andacht zu einem unbekannten Gott zu Verſtande zu kommen«. »Gleichwie Religion den Menſchen zum Menſchen macht und allein ihn über das Thier erhebt, ſo macht ſie ihn auch zum Philoſophen. Strebt die Religioſität mit andächtigem Vorſatz den Willen Gottes zu erfüllen, ſo ſtrebt

die Religionseinsicht zu wissen und den Verborgenen zu erkennen. Um diese Religion, den Mittelpunkt alles geistigen Lebens, war es meiner Philosophie zu thun, nicht um Erwerbung anderer wissenschaftlicher Erkenntnisse, welche auch ohne Philosophie zu haben sind. Der Umgang mit der Natur sollte mir zum Umgang mit Gott verhelfen. Ewig in der Natur bleiben und in ihr Gott entbehren und vergessen lernen wollte ich nicht.«

Jener eifernde Widerstand, den Rousseau den französischen Materialisten entgegenstellte, kehrt daher auch in Jacobi wieder; ja dieser Widerstand ist seine angelegentlichste und anhaltendste Thätigkeit. Jacobi überragt Rousseau sowohl an Weite geschichtlicher Kenntniß als an Tiefe philosophischen Blicks. Er geht sogleich auf die Wurzel des neueren Materialismus zurück, auf Spinoza; und es gehört ihm das große Verdienst, zuerst wieder die allgemeine Aufmerksamkeit auf Spinoza gelenkt zu haben. Die Briefe über Spinoza, welche er in seinem berühmten Streit über Lessing's Spinozismus an Moses Mendelssohn richtete, gipfeln wesentlich in vier Sätzen (Ausgabe von 1789. S. 223. Ges. Werke. Bd. 4, 1. S. 216): 1) Spinozismus ist Atheismus. 2) Die Leibniz-Wolff'sche Philosophie ist nicht minder fatalistisch als die Spinozistische und führt den unablässigen Forscher zu den Grundsätzen der letzteren zurück. 3) Jeder Weg der Demonstration geht in den Fatalismus aus. 4) Das Element aller menschlichen Erkenntniß und Wirksamkeit ist Glaube (d. h. unmittelbare Gewißheit, innere Erleuchtung, Gefühlsoffenbarung). Derselbe Kampf gegen die Aufklärungsphilosophen, gegen Kant, gegen Fichte, gegen Schelling. Und immer nur der eine und selbe Grundgedanke, nur nach der Verschiedenartigkeit der bekämpften Lehrmeinungen verschiedenartig gemodelt: die auf das begriffsmäßige Denken gestützte Philosophie giebt statt des Brotes nur Stein, statt des lebendigen persönli-

chen Gottes nur den Mechanismus der Natur, ſtatt des freien Willens nur ſtarre Naturnothwendigkeit.

So geiſtreich und ſcharfſinnig, ſo fein und gewandt, ja ſo glücklich beredt und gemüthstief die meiſten dieſer Streitſchriften ſind, in ihrer Einförmigkeit ſind ſie ermüdend. Man kann es Schelling kaum verargen, wenn er, gereizt durch die denunciatoriſche Gehäſſigkeit, zu welcher Jacobi, der ſonſt ſo Milde, in ſeinem Kampf gegen ihn ſich hatte hinreißen laſſen, dieſem in ſeinem »Denkmal der Schrift von den göttlichen Dingen des Herrn Friedrich Heinrich Jacobi« (1812. S. 135) zurief, er ſei langweilig geworden, und es ſei endlich Zeit, daß ſein »Genörgel« aufhöre.

Und der Erſatz für alle dieſe Verneinungen, die eigene ſelbſtſchöpferiſche Philoſophie Jacobi's? Rouſſeau hatte den Kampf gegen die Offenbarungsgläubigen ebenſo entſchieden aufgenommen wie gegen die Materialiſten. Was Kirche? Was Dogma? Religion iſt ihm Religioſität, gottinniges Gefühl. In dem innerſten Grund ſeines Weſens ſteht auch hier Jacobi auf dem Boden Rouſſeau's; aber Jacobi iſt ſchwankender und haltungsloſer. Jacobi nennt Rouſſeau's Art des Chriſtenthum eine gebrechliche und hinfällige und empfindet es als ein tragiſches Unglück, daß es ihm nicht gelingen will, mit ſeiner Denkweiſe ſich in das hiſtoriſche poſitive Chriſtenthum hineinzuleben. Jacobi iſt nicht gläubig wie ſeine frommen Freunde; aber er hat die brennende Sehnſucht nach dem Glauben. Ueber dieſe peinvolle innere Unfertigkeit, die es machte, daß nicht blos Schelling, ſondern auch Hamann (nach Offenbarung Johannis 3, 15), ihn als einen »Nichtkalten und Nichtwarmen« verſpottete, iſt Jacobi niemals hinausgekommen. Am 16. Juni 1783 ſchreibt Jacobi (Werke Bd. 1, S. 367) an Hamann: »Licht iſt in meinem Herzen, aber ſo wie ich es in den Verſtand bringen will, erliſcht es. Welche von beiden Klarheiten iſt die wahre? Die des Verſtandes, die zwar feſte Ge-

ſtalten, aber hinter ihnen nur einen bodenloſen Abgrund zeigt? Oder die des Herzens, welche zwar verheißend aufwärts leuchtet, aber beſtimmtes Erkennen vermiſſen läßt? Kann der menſchliche Geiſt Wahrheit ergreifen, wenn nicht in ihm jene beiden Klarheiten zu Einem Lichte ſich vereinigen? Und iſt dieſe Vereinigung anders als durch ein Wunder denkbar?« Und in ſeinem hohen Alter, am 8. October 1817, ſchreibt Jacobi (Auserleſ. Briefe Bd. 2, S. 478) an Reinhold: »Du ſiehſt, daß ich noch immer Derſelbe bin. Durchaus ein Heide mit dem Verſtande, mit dem ganzen Gemüth ein Chriſt, ſchwimme ich zwiſchen zwei Waſſern, die ſich mir nicht vereinigen wollen, ſo daß ſie mich gemeinſchaftlich trügen, ſondern wie das eine mich unaufhörlich hebt, ſo verſenkt zugleich auch unaufhörlich mich das andere.«

Schon im Jahr 1796 hatte Kant in ſeiner Abhandlung »Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philoſophie« (Roſenkranz Bd. 1, S. 639) von Jacobi geſagt: »Die wegwerfende Art über das Formale in unſerer Erkenntniß als eine Pedanterei abzuſprechen, verräth die geheime Abſicht, unter dem Aushängeſchild der Philoſophie in der That alle Philoſophie zu verbannen und als Sieger über ſie vornehm zu thun.«

2.

Die pietiſtiſchen Schwärmer.

Lavater. Jung-Stilling. Claudius. Fürſtin Gallitzin.

Der Pietismus, der lang zurückgedrängte, wurde wieder eine eingreifende Bildungsmacht. Je ſchwärmeriſch empfindſamer die Zeit war, um ſo willigeren Eingang fand er überall. Denn

was iſt der Pietismus anderes als des eigenſüchtigen verzärtelten Herzens religiöſes Empfinden und Verhalten?

Und wozu erſt, wie es von Hamann und Jacobi geſchah, die Rechtfertigung des inneren Glaubensbedürfniſſes durch den Beweis von der Unzulänglichkeit philoſophiſcher Erkenntniß? Es iſt genug, daß des Menſchen Seligkeit nicht ſein kann ohne den Glauben.

Neue Propheten erſtanden, die die glaubensleere Zeit wieder mit lebendigem Glauben erfüllen wollten.

Lavater war der Geiſtvollſte unter ihnen, und zugleich der Exaltirteſte.

Johann Caspar Lavater, am 16. November 1741 zu Zürich geboren, war Prediger in ſeiner Vaterſtadt; er ſtarb am 2. Januar 1801.

Von der Natur war er auf einen bedeutenden Menſchen angelegt. Das erſte öffentliche Auftreten des einundzwanzigjährigen Jünglings war eine geharniſchte Streitſchrift gegen den grauſamen und habſüchtigen Landvogt Grebel, die deſſen Sturz und Beſtrafung herbeiführte. Im Jahr 1766 dichtete er, auf Anlaß der Helvetiſchen Geſellſchaft von Schinznach, die »Schweizerlieder«, die, obgleich noch ſehr an die Gleim'ſchen Grenadierlieder erinnernd, lange Zeit im Munde der Schweizer lebten. Seine Beſtrebungen um die Hebung und Pflege der Phyſiognomik (1775—1778), die Zeitgenoſſen in wahrhaft fieberhafte Aufregung verſetzend, von den Späteren aber wegen ihrer Spielereien und Uebertreibungen belächelt, beruhten auf offenem Naturſinn und ſcharfer Beobachtungsgabe; die heutige Wiſſenſchaft (vgl. Virchow: Goethe als Naturforſcher. 1861. S. 97) ſucht auf wiſſenſchaftliche Geſetze zurückzuführen, was Lavater genial ahnte. Und dabei muß Lavater von bezaubernder perſönlicher Liebenswürdigkeit geweſen ſein. Alle, die mit ihm in Berührung kamen, haben einſtimmig nur den Ausdruck innigſter Hingebung und

Bewunderung. Selbſt noch auf der Schweizerreiſe von 1779, da Goethe bereits ſehr klar wußte, welche tiefe Verſchiedenheit der Geſinnung und Denkart ihn von dem alten Freund trenne, ſagt Goethe in ſeinen Briefen an Frau von Stein und an Knebel, die Trefflichkeit dieſes Menſchen vermöge Keiner genügend auszuſprechen.

Frömmelnde Jugenderziehung und die mächtigen Einwirkungen Bonnet's und Rouſſeau's hatten in dem genial Begabten ſchon früh einen ſcharf religiöſen Zug ausgeprägt. Ueber den engen Wirkungskreis ſeiner Predigt hinaus auch durch Schriften auf die Erweckung tieferer Herzensreligioſität zu wirken, betrachtete er als ſeine göttliche Sendung. Und obgleich auch bereits ſeine erſten religiöſen Schriften nicht frei ſind von eitelſter Selbſtbeſpiegelung und zudringlichem Bekehrungseifer, ſo waren ſie doch von tiefer geſchichtlicher Berechtigung und von weitgreifendem Einfluß; ſie verfolgen insgeſammt das hohe Ziel, das in todten Buchſtabenglauben oder in öde nervenloſe Aufklärerei verſeichtigte Chriſtenthum wieder zu einem lebendigen Chriſtenthum des Geiſtes und der Kraft, des Lebens und der Liebe zu läutern und zu verinnerlichen. Wer ſo ſpricht, der beſſert die Gemeinde. In dieſer Zeit war es, in welcher ſich Goethe zu Lavater aufs innigſte hingezogen fühlte; außerhalb aller dogmatiſchen Beſchränktheit fühlten ſie ſich innig eins in der Poeſie reiner Gemüthstiefe. Und in dieſer Zeit war es auch, daß Lavater und Herder im regſten und hingebendſten brieflichen Verkehr ſtanden; Herder (Nachlaß. Bd. 2, S. 11, 60) ſah in Lavater einen wahrhaft apoſtoliſchen Charakter, eine ſtrahlenheitere, thatlautere, wirkſame Religionsſeele. Allein Lavater erhielt ſich nicht lange auf dieſer reinen Höhe. Von Tag zu Tag verfiel er immer mehr in die Abwege trübſter Myſtik. Sein lebendiger Offenbarungsglaube und ſeine tiefe Gottinnigkeit verirrte ſich in die kläglichſte religiöſe Schwärmerei. Die Offenbarung galt ihm

nicht als eine in den erſten chriſtlichen Zeiten abgeſchloſſene, ſondern als eine noch immer und bis an's Ende dieſer Welt lebendig fortdauernde, als eine in jeder durch Glaubenskraft und Demuth geläuterten Seele ewig neue. Chriſtus iſt den Gläubigen nicht ein vergangener und künftiger, ſondern ein gegenwärtiger, nicht ein über den Sternen ſchwebender, ſondern ein in uns und mit uns wohnender; und zwar in voller Leibhaftigkeit, als unveränderlich völlig derſelbe, als ein im heißem Drang der Liebe perſönlich uns naher. Eine neue Epoche höchſter unmittelbarer göttlicher Offenbarung ſchien ihm bevorſtehend. Seinem Cherubsauge, um mit Hamann zu ſprechen, gelüſtete, Wunder zu ſchauen. Daher ſein unaufhörliches Hoffen und Harren und Schmachten. Daher ſein kindiſcher Glaube an Gaßner's wunderthätige Krankenheilung durch Gebet und Teufelsbeſchwörung, an die Geiſterſehereien Schröpfer's, an die Abenteuerlichkeiten Caglioſtro's. Als Mesmer als Apoſtel des Magnetismus auftrat, ſchrieb Lavater freudetrunken: »Ich verehre dieſe neu ſich zeigende Kraft als einen Strahl der Gottheit, als einen königlichen Stern der menſchlichen Natur, als ein Analogon der unendlich vollkommeneren prophetiſchen Gabe der Bibelmänner, als eine von der Natur ſelbſt mir dargebotene Beſtätigung der bibliſchen Divinationsgeſchichten und als das Mittel, dieſe Exaltation zu bewirken.« Daher ſein kindiſches, ſpäter freilich herb enttäuſchtes Hinaufſehen zu dem empfindſam ſchwärmeriſchen Unhold Leutſenring, den Goethe im Pater Brey ſo luſtig verſpottete, und zu dem abgeſchmackten Schwindler Chriſtoph Kaufmann (vgl. Düntzer Abhandlung über Kaufmann in Raumer's Hiſtoriſchem Taſchenbuch 1859), der ſich als Apoſtel gebärdete und als ſolcher in Maler Müller's Fauſt als »Gottesſpürhund« parodirt wird, den aber Lavater, wie er ausdrücklich am 26. Juni 1779 an Herder (Nachlaß Bd. 2, S. 182) ſchreibt, im eigentlichſten Sinn als Gott anbetete. Es iſt vielleicht zu hart, wenn Goethe in

den Xenien gegen Lavater, den einſt ſo geliebten Freund, die Anklage ſchleudert, daß die Natur in Lavater den Stoff zum würdigen Mann und zum Schelmen gelegt, daß ſie Edel- und Schalksſinn in ihm, ach! nur zu innig gemiſcht; aber unbeſtreitbar iſt, was Goethe am 6. April 1782 an Frau von Stein ſchreibt, daß ſich in Lavater der höchſte Menſchenverſtand und der kraſſeſte Aberglaube durch das feinſte und unauflöslichſte Band zuſammenknüpft.

Von ähnlichen Geſinnungen und Beſtrebungen war Johann Heinrich Jung; nach ſeinem ſelbſtgewählten Namen gewöhnlich Jung-Stilling genannt.

Jung, am 12. September 1740 in Grund bei Hilchenbach im Fürſtenthum Naſſau-Siegen geboren, war unter den Eindrücken des Pietismus großgewachſen, der von jeher in den dortigen Gegenden ſein Weſen trieb. Er war zuerſt Schneider, dann Schullehrer; dann ſtudierte er in Straßburg Medicin, dann wurde er Augenarzt in Elberfeld; darauf widmete er ſich der Volkswirthſchaft, wurde Profeſſor derſelben an der Kameralſchule in Lautern und an der Univerſität zu Marburg; ſeit 1804 lebte er als Profeſſor in Heidelberg, zuletzt in Karlsruhe; ſeine letzten Jahre gehörten ausſchließlich ſeinen chriſtlichen Volksſchriften. Er ſtarb am 2. April 1817.

Ein inniges und ſinniges Gemüth. Die ſtille Gottinnigkeit ſeiner Jugendumgebung, das heimlich Trauliche des deutſchen Kleinlebens, welches der Erzählung ſeiner Jugendgeſchichte ſo unvergänglichen Reiz giebt, konnte nur von einem ächten Dichtergemüth in dieſer Weiſe empfunden und dargeſtellt werden. Aber Alles unter dem verzerrenden Druck frömmelnder Herzensverzärtelung. Wie dünkt er ſich von Kindheit auf der ganz beſondere Augapfel Gottes zu ſein, die unabläſſige Sorge der unmittelbarſten göttlichen Gnadenführung! Sein ganzes Weſen iſt Himmelsſehnſucht; »ſelig ſind, die das Heimweh haben, denn ſie ſollen

nach Hause kommen«. Daher sein krankhaftes Schwelgen in den Verheißungen der Offenbarung Johannis, sein Harren auf die Wiederkunft Christi und auf die Errichtung des tausendjährigen Reiches, seine Visionen aus der hereinragenden unsichtbaren Geisterwelt.

Claudius, der Wandsbecker Bote, stellte sich ebenfalls in die Zahl der frommen Erweckten. Aus dem Fußboten wurde, um mit Goethe (Bd. 24, S. 126) zu sprechen, ein Evangelist oder, wie Jacobi (Bd. 1, S. 358) sich ausdrückt, ein Bote Gottes. Die Wendung tritt bereits im dritten Theil seiner Werke hervor, der im Jahr 1778 erschien, und noch entschiedener 1783 im vierten Theil. Obgleich Claudius die religiösen Schriften Saint-Martin's und Fenelon's übersetzte und sich in seinen späteren Jahren immer mehr und mehr in die Welt Hamann's, Tauler's, Pascal's und Angelus Silesius' versenkte, so hat er sich doch nie in die trübe Phantastik Lavater's und Jung-Stilling's verloren. Ihm gelang es, im einfältigen Kinderglauben zu bleiben, weil er sich im Grunde nie von demselben entfernt hatte. »Bleibe der Religion Deiner Väter getreu und hasse die theologischen Kannegießer« (Bd. 7, S. 68).

Und um diese Zeit kämpfte Graf Friedrich Leopold Stolberg seine bangen Kämpfe, die ihn zuletzt zum Katholicismus führten.

Aus Friedrich Perthes' Leben (1848. Bd. 1, S. 82 ff.) wissen wir, wie tief damals fast der gesammte Holstein'sche Adel, der sich noch bis auf den heutigen Tag durch Feinheit und Tiefe der Bildung auszeichnet, von diesen wichtigsten Fragen und Gegensätzen bewegt und erfüllt war.

Obgleich über die verschiedensten Gegenden deutscher Zunge weit verstreut, und obgleich zum Theil in ihren Richtungen weit auseinandergehend, standen diese neuen Gläubigen doch unter sich in innigster Gemeinschaft, ja sogar in engster persönlicher Beziehung.

Beſonders wurde dieſe gegenſeitige perſönliche Annäherung vermittelt durch die Fürſtin Gallitzin. In deren Hauſe verkehrten ſie Alle; Hamann fand in ihrem Garten ſeine letzte Ruheſtätte.

Dieſe hochgeſtimmte feinſinnige Frau iſt eine der eigenthümlichſten und denkwürdigſten Erſcheinungen. Eine Tochter des preußiſchen Generalfeldmarſchalls Grafen von Schmettau, war ſie in ihrem zwanzigſten Jahre (1768) die Gemahlin des ruſſiſchen Fürſten Gallitzin geworden. Sie lebte im Trubel der vornehmen Welt, mit Voltaire und Diderot und Grimm ſtand ſie in perſönlicher Verbindung. Aber ihre tiefe Seele blieb in dieſem Treiben ohne Glück und Ruhe. Da ſtudirte ſie im Haag unter dem Philoſophen Hemſterhuys die Tiefen der Platoniſchen Philoſophie; zugleich verſenkte ſie ſich, wie ihre Briefe an Sömmerring zeigen, in die Naturwiſſenſchaft, ſogar in die Anatomie. Doch ihr eigenſtes Leben fand ſie erſt, als ſie im Sommer 1779 nach Münſter kam, um ſich für die Erziehung ihres Sohnes den Rath Fürſtenbergs einzuholen, des edlen, um die Hebung des Unterrichtsweſens hochverdienten Miniſters des Biſchofs von Münſter. Angezogen von der machtvollen Perſönlichkeit Fürſtenbergs, nahm ſie fortan in Münſter ihren bleibenden Aufenthalt. Unter dieſen Einwirkungen wurde ſie, die freigeiſtige Gefühlsphiloſophin, allmälich gläubige Chriſtin, gläubige Katholikin. Sie hat fortan bei gar manchen Bekehrungen ihre Hände im Spiel gehabt; der Uebertritt Stolberg's iſt zum großen Theil ihr Werk. Aber Milde und Herzensfeinheit, ja in gewiſſem Sinne ſogar die innere Hoheit freier Weltbildung iſt ihr immer geblieben. Goethe, der im November 1792 auf ſeiner Rückkehr aus dem franzöſiſchen Feldzug bei ihr einige Wochen in Münſter zubrachte, ſagt (Bd. 25, S. 187) von ihr: »Sie war eines der Individuen, von denen man ſich gar keinen Begriff machen kann, wenn man ſie nicht geſehen hat, die man nicht richtig beurtheilt, wenn man ſie nicht in Verbindung ſowie im Conflict

mit ihrer Zeit betrachtet. Ihr Leben füllte ſich aus mit Religionsübung und Wohlthun; Mäßigkeit und Genügſamkeit war in ihrer ganzen häuslichen Umgebung; innerhalb dieſes Elements aber bewegte ſich die geiſtreichſte herzliche Unterhaltung, ernſthaft durch Philoſophie, heiter durch Kunſt.«

Zunächſt war es nur eine kleine Gemeinde, die ſich unter der Fahne dieſer neuen ſtrengeren Chriſtlichkeit zuſammenfand. Aber die Zeitumſtände fügten es wunderbar, daß dieſer religiöſe Rückſchlag gegen die Errungenſchaften der Aufklärung bald mächtiger und allgemeiner wurde. Es kamen in Preußen die Religionsedicte Wöllner's, in Oeſtreich der Umſturz der Joſephiniſchen Reformen. Weitgreifender jedoch als dieſe befohlene Kirchlichkeit wirkten die Schrecken der franzöſiſchen Revolution. Das deutſche Gemüth wurde nur um ſo tiefer in ſich zurückgeworfen. Die Großen und Freien flüchteten in die ſtille Idealwelt der künſtleriſchen Schönheit, in die freie Hoheit der Wiſſenſchaft; wer ſo ernſter Arbeit nicht gewachſen war, ſuchte Troſt und Halt in religiöſer Erhebung und Verinnerlichung. Hier iſt der Grund und der Anfang der religiöſen Romantik der unmittelbar folgenden Jahrzehnte.

Achtes Kapitel.

Der Göttinger Dichterbund.

1.

Boie. Bürger. Hölty. Chriſt. und Fr. Stolberg. Voß.

Frühling überall. Zu derſelben Zeit, als Goethe mit ſeinen erſten gewaltigen Werken auftrat, erſtand in Göttingen jener Kreis junger Dichter, der in der deutſchen Literaturgeſchichte unter dem Namen des Göttinger Hainbundes bekannt iſt.

Im Sommer 1769 hatten ſich Gotter und Boie, Beide als junge Hofmeiſter in Göttingen lebend, mit einander verbunden, einen deutſchen Muſenalmanach herauszugeben, der dem 1765 in Paris gegründeten Almanac des Muses nachgebildet war. Der erſte Jahrgang erſchien unter dem Titel »Muſenalmanach für das Jahr 1770. Göttingen bei Johann Chriſtian Dietrich.« Der zweite Jahrgang, der Muſenalmanach für das Jahr 1771, wurde, da Gotter inzwiſchen Göttingen verlaſſen hatte, von Boie allein beſorgt. Beide Jahrgänge, zum Theil Blumenleſen bereits gedruckter Gedichte, gehörten noch durchaus der alten Schule an; außer Boie und Gotter, die faſt nur kleine Nachbildungen aus dem Engliſchen und Franzöſiſchen brachten, waren Klopſtock, Ramler, Käſtner, Gerſtenberg, Denis, Kretſchmann,

Willamov, Gleim, Claudius, die Karſchin, Thümmel am meiſten vertreten. Bald aber ſchaarten ſich um Boie alle Göttinger Studenten, die Beruf zur Dichtung zu haben meinten. Und unter dieſen waren Talente, die dem Führer ſchnell über den Kopf wuchſen und ihn nun ihrerſeits unter ihre Führung nahmen. Seit dem Herbſt 1770 Bürger; von ihm brachte bereits der Muſenalmanach für das Jahr 1771 das Trinklied »Herr Bacchus iſt ein braver Mann«. Dann im Sommer 1771 Hahn aus Zweibrücken, Hölty, Johann Martin Miller; ſeit Oſtern 1772 Karl Friedrich Cramer und Johann Heinrich Voß, ſeit dem Herbſt deſſelben Jahres die beiden Grafen Chriſtian und Friedrich Leopold Stolberg. Die Rückwirkung auf den Muſenalmanach blieb nicht aus. Schon im Jahrgang 1772 erſcheint von dem jungen Geſchlecht nicht blos Bürger, ſondern auch Voß und Claudius. Beſonders aber die Jahrgänge 1773 und 1774 haben die unvergängliche Bedeutung, die wichtigſte Urkunde der neu erſtehenden deutſchen Lyrik zu ſein. Hier erſchienen zum erſten Mal die ſchönſten Lieder von Hölty, Miller und Fritz Stolberg, hier erſchien zuerſt Bürger's Lenore, ja hier ſtellte ſich Goethe ſelbſt ein, mit Beiträgen, unter denen wir beſonders »Der Wanderer«, »Adler und Taube« und den »Geſang zwiſchen Ali und Fatema« hervorheben. Gleim und Ramler fehlen. Der Gegenſatz gegen die alte Zeit war ſcharf ausgeſprochen. Und Niemand täuſchte ſich darüber, weder Freund noch Feind. Es iſt überaus bezeichnend, daß Nicolai in der Allgemeinen Deutſchen Bibliothek (Bd. 25, S. 216) am Muſenalmanach von 1774 »einen gewiſſen Neologismus« rügte, vor welchem er die jungen Dichter nicht genug warnen könne, weil derſelbe den wahren Charakter und das Weſen der Poeſie, vorzüglich aber die Reinigkeit unſerer Sprache, auf das Spiel ſetze.

Neben Goethe haben dieſe Göttinger am meiſten dazu bei-

getragen, daß die deutſche Lyrik endlich aus dem verderblichen Jagen nach dem Fremden und künſtlich Angelernten heraustrat und in Empfindung und Geſtaltung wieder ſchlicht und innig natürlich und urſprünglich, ächt deutſch und volksthümlich wurde!

Seit dem 12. September 1772 hatten ſich die jungen Göttinger Dichter zu einem Kränzchen zuſammengeſchloſſen, dem ſie den anſpruchsvollen Namen »Hain« gaben; nach dem Vorgang Klopſtock's, welcher in mehreren ſeiner Oden und namentlich in der Ode »Der Hügel und der Hain« im Gegenſatz zum Parnaß den Hain als das Sinnbild bardiſcher Dichtung und Geſinnung gefeiert hatte. Die Briefe von Voß an Brückner und an ſeine Braut Erneſtine Boie bezeugen, welch überſchwengliche Klopſtockbegeiſterung in dieſem Bund herrſchte. Bald traten die jungen Dichter mit Klopſtock in nahe perſönliche Berührung, zumal Cramer und die beiden Stolberge von Jugend auf perſönlicher Beziehungen zu Klopſtock ſich rühmen durften; und auch Klopſtock ſeinerſeits, der in dieſen Jünglingen weſentlich nur ſeine Jünger erblickte, brachte ihnen in ſeinem ſeltſamen Buch von der Gelehrtenrepublik öffentlich ſeine Anerkennung und Huldigung. In den Gedichten ſowohl wie in den Satzungen und geſelligen Formen des Bundes ſpreizte ſich viel bardiſche Ueberſpannung und Thorheit. Doch iſt über dieſem lärmenden Klopſtockcultus eine andere ſehr gewichtige Thatſache nicht zu überſehen. Von Anbeginn waltete in dieſen jungen Dichtern zugleich auch der klar bewußte und warmgehegte Zug nach unmittelbar volksthümlicher Dichtung, wie er ſo eben durch Herder's mächtige Hinweiſung auf das Weſen ächter und urſprünglicher Volkspoeſie geweckt und durch Goethe's Götz von Berlichingen und ſeine erſten Jugendlieder zu ſiegreicher Erſcheinung gekommen war. In jener berühmten Klopſtockfeier, in welcher das Bildniß Wieland's verbrannt wurde, erklangen die Gläſer nicht blos zur Ehre Klopſtock's, ſondern auch zur Ehre Herder's

und Goethe's. Schon im Muſenalmanach von 1773 hatte Bürger ſeinen Gedichten »Minnelied« (Der Winter hat mit kalter Hand ꝛc. ꝛc.) und »Die Minne« (Ich will das Herz mein Lebelang der holden Minne weihen ꝛc. ꝛc.) die Bemerkung beigefügt: »Man hat zu unſeren Zeiten, zum Theil mit vielem Glück den Bardengeſang aufgeweckt, deſſen ältere Muſter gänzlich verloren ſind; der Verfaſſer dieſer beiden Gedichte hat verſuchen wollen, ob die Minnelieder, die noch da ſind, auch nicht einen größeren Einfluß auf unſere Poeſie haben könnten als ſie bisher gehabt haben.« Und blieb Bürger, welcher der neuen volksthümlichen Richtung am rückhaltloſeſten folgte, zunächſt auch vereinzelt, wenn er der Odendichtung ganz und gar den Rücken kehrte, ſo war doch kein Einziger dieſer jungen Dichter, der nicht das Streben Bürger's getheilt und gebilligt und nicht neben Klopſtockiſirenden Oden auch volksmäßige Lieder mit dem von Klopſtock verpönten Reim gedichtet hätte.

Ja es iſt ſogar mit Beſtimmtheit auszuſprechen, daß es ausſchließlich die ſchlicht volksthümliche Seite war, welche dieſen jungen Dichtern das Herz des Volks eroberte und der eigentlich treibende Kern ihrer fortſchreitenden inneren Entwicklung wurde.

Wer ergötzt ſich noch an jenem froſtigen Odenpomp, der immer an Klopſtock mahnt, ohne doch je den Meiſter zu erreichen? Neu aber und in das allgemeine Volksleben tief eingreifend waren dieſe jungen Dichter durch ihre warme Pflege des ſingbaren volksthümlichen Liedes.

Unter den Gräueln des dreißigjährigen Krieges waren allmälich auch die ſogenannten Geſellſchaftslieder verſtummt, die in der zunehmenden Vernüchterung der Sitten und Zuſtände an die Stelle des eigentlichen Volksliedes getreten waren. Die Beſtrebungen von Chr. Felix Weiße, Gleim, Hagedorn und Georg Jacobi, das ſingbare Lied neu zu beleben, hatten keinen Boden

gewonnen; noch Sulzer berichtet in der Theorie der ſchönen Künſte (Zweite Aufl. Th. 3. S. 259), daß in Deutſchland der Geſchmack für dieſe Gattung ſehr ſchwach ſei und daß in Geſellſchaften überaus ſelten geſungen werde. Jetzt erblühte in dieſen Göttingern, in Anlehnung an die neu erwachte Liebe zum Volkslied, eine neue volksmäßige weltliche Liederdichtung, die, weil ihr das tiefſte Sehnen der Zeit entgegenkam, ſich ſogleich aller Gemüther bemächtigte. In ihrer innigen Begeiſterung für Liebe, Freundſchaft, Tugend und Naturgefühl das innigſte Weſen des deutſchen Gemüthslebens ausſprechend, kernhaft, ehrbar tüchtig, voll harmloſer Laune und Fröhlichkeit, und zuweilen noch etwas zopfig und philiſterhaft, wuchſen dieſe Lieder mehr noch als die Lieder Goethe's, deſſen Denken und Empfinden hoch über Alle hinausragte, auch in das Herz der mittleren und unteren Schichten. Bald waren ſie Gemeingut des ganzen Volks.

Hoffmann von Fallersleben hat ein verdienſtvolles Schriftchen geſchrieben »Unſere volksthümlichen Lieder«, in welchem alle Lieder, welche ſeit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts bis auf die Gegenwart lebendiges Volkseigenthum wurden, mit genauer Angabe ihrer Entſtehungszeit, ihres Dichters und ihres Componiſten verzeichnet ſind; eine herrliche Chronik des deutſchen Gemüthslebens. Man ſtaunt, wie ſehr dieſe Dichter des Göttinger Bundes Volksdichter geweſen.

Nur das Allerbekannteſte ſei hier angeführt.

Bürger: »Ich will einſt bei Ja und Nein vor dem Zapfen ſterben«. — »Mein Trautel hält mich für und für in feſten Liebesbanden«. — »O was in tauſend Liebespracht, das Mädel, das ich meine, lacht.« —

Hölty: »Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet«. — »Bekränzt die Tonnen und zapfet mir Wein«. — »Der Schnee zerrinnt, der Mai beginnt«. — »Die Luft iſt blau, das Thal iſt grün«. — »Ein Leben wie im Paradies gewährt uns Vater

Rhein«. —» Mir träumt, ich wär ein Vögelein und flog auf ihren Schoß«. — »Selig Alle, die im Herrn entſchlieſen«. — »Ueb immer Treu und Redlichkeit bis an Dein kühles Grab«. — »Wer wollte ſich mit Grillen plagen.« —

Miller: »Auf, Ihr meine deutſchen Brüder!« — »Es war einmal ein Gärtner«. — »Mir iſt doch nie ſo wohl zu Muth als wenn Du bei mir biſt«. — »Was frag ich viel nach Geld und Gut!« —

Friedrich Leopold Stolberg: »Mein Arm wird ſtark und groß mein Muth«. — »Sohn, da haſt Du meinen Speer«. —

Voß: »An meines Vaters Hügel, da ſteht ein ſchöner Baum«. — »Blickt auf, wie ſehr das lichte Blau hoch über uns ſich wölbet«. — »Das Mägdlein, braun von Aug und Haar«. — »Des Jahres letzte Stunde ertönt mit ernſtem Schlag, trinkt Brüder in die Runde und wünſcht ihm Segen nach«. — »Ich ſaß und ſpann vor meiner Thür«. — »Ihr Städter ſucht Ihr Freuden«. — »Willkommen im Grünen, der Himmel iſt blau, und blumig die Au, der Lenz iſt erſchienen, er ſpiegelt ſich hell am luftigen Quell, im Grünen!« — »Wohl, wohl dem Manne für und für, der bald ein Liebchen findet.« —

Schon der Göttinger Muſenalmanach ſelbſt ſorgte möglichſt für ſchlichte und wohlgefällige Weiſen. Benda, Hattaſch, Wolf, Kettner, Weiß, Hiller, Forkel, Emanuel Bach, Reichardt, die hier mit Liedercompoſitionen auftreten, ſind die beſten Namen der Zeit; ſogar Gluck mit ſeinen Compoſitionen Klopſtock'ſcher Oden fehlt nicht. Beſonders wirkſam aber wurden für die Verbreitung dieſer Lieder Johann Abraham Peter Schulz und Johann Friedrich Reichardt. Gleich den Liedern ſelbſt iſt auch dieſe Muſik zuweilen noch etwas knapp und hausbacken, aber einfach, leichtfaßlich und mundgerecht, anſprechend und eindringlich.

Und ringsum daſſelbe friſche keimende Leben. Zum Theil unabhängig von den Göttingern, entſtanden durch die gleiche,

überall ſichtbare Einwirkung Herder's; zum großen Theil aber ganz beſtimmt und unmittelbar durch die Göttinger ſelbſt angeregt. Eben jetzt wendet ſich Maler Müller von ſeinen Klopſtock'ſchen und Geßner'ſchen Nachahmungen zur volksthümlichen Liederdichtung. Schubart, der berühmte Gefangene von Hohenasberg, der auf Grund ſeiner angeborenen muſikaliſchen Natur ſchon früh das ſingbar volksthümliche Lied gepflegt, es aber ſpäter gegen den Klopſtock'ſchen Cothurn vertauſcht hatte, kehrt auf's neue zum volksthümlichen Lied zurück und erringt in ihm ſeine beſten Erfolge. Manch ſinnig herzliches Lied verdanken wir Göckingk und Overbeck. Vor Allem aber glänzt Claudius, deſſen herrliches »Abendlied« Herder in ſeine Volksliederſammlung aufnahm. Sein Rheinweinlied »Bekränzt mit Laub den lieben vollen Becher« und das »Stimmt an mit hellem hohen Klang« leben noch heut im Munde aller deutſchen Studenten. Und was haben ſich unſere Väter und Großväter ergötzt am Rieſen Goliath und an Urian's Reiſe!

In allen gebildeten Familien wiederholte ſich, was Voß vom Pfarrer von Grünau und deſſen Familie erzählt, als ſie draußen im Walde am kühlenden Bach ſaßen:

„Plauderten viel und ſangen empfundene Lieder von Stolberg,
Bürger und Hageborn, von Claudius, Gleim und Jacobi;
Sangen: „O wunderſchön iſt Gottes Erde!" mit Hölty,
Welcher den Tod anlacht' und beklagten Dich, redlicher Jüngling!"

Es iſt wohl zu beachten, daß auch das Deutſche Muſeum, das Boie, nachdem er die Führung des Muſenalmanachs aufgegeben, ſeit 1776 herausgab, ein rüſtiger Vorkämpfer für die Anerkennung der Volkspoeſie wurde und namentlich auch für die Wiedererweckung der altdeutſchen Literatur ſehr verdienſtlich wirkte. Ein ſehr bedeutſames Zeichen, wie lebendig nach allen Seiten hin die neue volksthümliche Richtung ſich ihre Wege bahnt!

Für die geſchichtliche Betrachtung iſt es eine der denkwürdigſten Erſcheinungen, wie durchaus verſchiedenartig, ja wie entgegengeſetzt ſich von dieſem gemeinſamen Ausgangspunkt aus dieſe jungen Dichter entwickelten.

Von Anfang an hatte Bürger ſich faſt ganz dem Klopſtock'ſchen Weſen ferngehalten; Ramler's Oden nannte er verächtlich Präceptorpoeſie. Die Anſicht, welche er 1776 als Daniel Wunderlich in ſeinen »Herzensausguß über Volkspoeſie« (Deutſches Muſeum Stück 5, Werke. Bohtz 1835, S. 318 ff.) niederlegte, daß die deutſche Muſe nicht auf gelehrte Reiſen gehen, ſondern hübſch zu Hauſe ihren Naturkatechismus lernen ſolle, war der Kern und der Antrieb ſeines geſammten Dichtens und Denkens, das ſich an Shakeſpeare und ganz beſonders an Percy und Herder herangebildet hatte. Bei ihm zeigt ſich unter allen Dichtern des Hainbunds das Volksthümliche am augenfälligſten und am unvermiſchteſten.

Unter dem Druck ſchwerer ſittlicher Lebensirrungen iſt Bürger immer in ſich unfertig geblieben. Ohne fortſchreitendes inneres Bildungsleben iſt er ohne Tiefe des Gehalts, oft manierirt und geſchmacklos, oft ſogar platt und gemein. Aber eine ächte und urſprüngliche Dichternatur iſt er. Das Ziel, das die deutſche Lyrik in Goethe und Uhland und in den beſten Schöpfungen Heine's erreichte, ahnte und erſtrebte auch er bereits, ja kam ihm zuweilen ſehr nahe.

Bürger erwarb ſich ſeinen erſten Ruhm durch den durchſchlagenden Erfolg ſeiner Lenore. Und gewiß wird dieſe mächtige Dichtung immer zu den köſtlichſten Perlen der deutſchen Literatur gezählt werden. Es iſt ein Hineintreten in die Tiefe der Gemüthswelt und ein ergreifend lebendiges Vorführen der düſteren Region des Nächtlichen und Geſpenſtigen, wie es bisher in der deutſchen Dichtung völlig unerhört war und in ſo zwingender Plaſtik immer nur Auserwählten gelingen kann. Da-

her ist es üblich, Bürger's Stärke vorzugsweise in der Balladendichtung zu suchen; selbst Schiller hat in seiner bekannten herben Recension diesem Urtheil wesentlich beigestimmt. Gleichwohl ist Bürger grade in der Balladendichtung am unzulänglichsten; so recht der Ausdruck einer noch ringenden Uebergangszeit. Schon Lenore hat trotz aller Macht und Pracht der Gestaltung ihre sehr fühlbaren Schwächen. Nicht nur in der Form viel Ueberladung der Tonmalerei, die dem schlichten Naturlaut, in welchem allein solche Dinge wirken, widerspricht und den Ernst der Stimmung in das Spielende herabzieht; auch die Fassung des Grundmotivs selbst erinnert weit mehr an die moralisirende Lehrhaftigkeit des achtzehnten Jahrhunderts als an die innige Sinnigkeit der Volkspoesie. Während in der alten Sage und in den auf sie bezüglichen Volksliederresten (vgl. Vilmar: Handbuch für Freunde des deutschen Volksliedes. 1867. S. 152) die Grundidee das tiefe Leid der Trennung und das unüberwindliche Sehnen nach dem Ruhen an der Seite des geliebten Todten ist, hat Bürger, der freilich nur sehr vereinzelte Nachklänge der alten Sage kannte, die undichterische Wendung, daß die schmerzvolle Klage Lenoren's als mit Gott hadernde strafwürdige Lästerung und daher der unheimliche Bräutigam, welcher sie zum Tode holt, als der vom Himmel gesendete Rächer, als der gespenstige Tod selbst, geschildert wird. Und blieben nur die späteren Balladen Bürger's auf der Höhe dieses ersten genialen Wurfs! Leider aber sind diese, obgleich es auch ihnen nicht an markigen und wahr empfundenen Zügen fehlt, meist nur eine sich unaufhaltsam steigernde Vergröberung in das Platte und Burleske, eine Verzerrung des Volksthümlichen in das Pöbelhafte. Und dies selbst in Balladen, die nur Bearbeitungen englischer Vorbilder sind. Um dieselbe Zeit, da Herder die schlichte Treuherzigkeit der Volkslieder aller Völker in einer trefflichen Sammlung lebendig vor Augen führte und Goethe den König von Thule und den Erlkönig dichtete,

wucherte in Bürger noch unausrottbar die aus der bänkelsängerischen Verwilderung des Volksliedes entsprungene Anschauung, als müsse die Ballade eine rührende Schauergeschichte oder eine auf rohe Lachmuskeln berechnete Schwankgeschichte sein.

Und diese aufdringliche Plumpheit übertrug Bürger auch in seine Uebersetzungen, in Shakespeare's Macbeth und Sommernachtstraum, in Pope's Heloise, in seine jambische Iliasübersetzung, die freilich bei dem damaligen Zustand der deutschen Uebersetzungsliteratur selbst bei Goethe und Wieland die entgegenkommendste Aufnahme und Aufmunterung fand. Nur in den Bruchstücken, welche nach dem Vorbild der Voß'schen Odysseeübersetzung die Ilias in Herametern wiederzugeben versuchten, zeigt sich jene bescheidene Hingebung und Unterordnung, welche des Uebersetzers unerläßlichste Pflicht ist.

Aber unter Bürger's lyrischen Gedichten giebt es Vieles, das sich in Poesie der Empfindung und in Schmelz und Wohllaut des Verses dem Schönsten anreiht, was deutsche Dichter gesungen. Besonders gilt dies von seiner Liebeslyrik; vorausgesetzt, daß man diese Gedichte in ihrer ersten Urgestalt liest, bevor eine überängstliche Feile sie abschwächte und verkünstelte. Eine Gluth und Zartheit, eine Lust und glückerfüllte Munterkeit, die unwiderstehlich hinreißt. Er, der die leidvollste Tragödie in sich durchlebte, ist weit entfernt von jener wilden Zerrissenheit, in deren koketter Schaustellung sich die neuere Lyrik so sehr gefällt; nur selten werden diese schmerzvollen Töne angeschlagen, und dann immer nur mit dem tief elegischen Sehnen nach Friede und Versöhnung.

„Was kümmert mich die Nachtigall
Im aufgeblühten Hain,
Mein Mädchen trillert hundertmal
So süß und silberrein.
Ihr Athem ist wie Frühlingsluft,
Erfüllt mit Hyazinthenduft."

„Wie wenn des Westes linder Hauch
Durch junge Maien weht,
So säuseln ihre Locken auch
Wenn sie vorübergeht.
O Mai, was frag ich viel nach Dir,
Der Frühling lebt und webt in ihr."

Und das herrliche Lied:

„Mädel, ſchau mir ins Geſicht,
Schelmenauge blinzle nicht;
Mädel merke, was ich ſage,
Gieb Beſcheid auf meine Frage,
Holla hoch mir ins Geſicht,
Schelmenauge blinzle nicht.

Schelmenauge, Schelmenmund,
Sieh mich an und thu mir's kund;
He, warum biſt Du die Meine,
Du allein und anders keine?
Sieh mich an und thu mir's kund,
Schelmenauge, Schelmenmund.

Sinnend forſch ich auf und ab
Was ſo ganz Dir hin mich gab?
Ha, durch Nichts mich ſo zu zwingen,
Geht nicht zu mit rechten Dingen.
Zaubermädel, auf und ab,
Sprich, wo iſt Dein Zauberſtab?"

Ferner:

„O was in tauſend Liebespracht,
Das Mädel, das ich meine, lacht,
Nun ſing, o Lied, und ſag mir an,
Wer hat das Wunder aufgethan,
Daß ſo mit tauſend Liebespracht,
Das Mädel, das ich meine, lacht."

Von derſelben anmuthsvollen Innigkeit ſind die Sonette; eine Kunſtform, die ſeit langer Zeit Bürger zuerſt wieder hervorzog und ſogleich mit genialſter Meiſterſchaft handhabte.

In ſchwerer ſittlicher Schuld verkümmerte Bürger frühzeitig. Und doch wer wird nicht aufs tiefſte ergriffen, wenn Bürger wehmuthsvoll von ſich ſelbſt ſagt:

„Zwar ich hätt' in Jünglingstagen
Mit beglückter Liebe Kraft,
Lenkend meinen Götterwagen
Hundert mit Geſang geſchlagen,
Tauſende mit Wiſſenſchaft.

Doch des Herzens Loos, zu darben,
Und der Gram, der mich verzehrt,
Hatte Trieb und Kraft zerſtört;
Meiner Palmen Keime ſtarben
Eines beß'ren Lenzes werth."

Neben Bürger iſt die ächteſte Dichternatur des Bundes unſtreitig Hölty.

Er trägt den Keim frühen Todes in ſich; ſein ganzes Denken und Empfinden iſt daher ſtille ſanfte Beſchaulichkeit. Rührende Luſt am Leben, herzinnige Freude über die Pracht des Frühlings, über den Sang der Nachtigall, über den Duft mondheller Abende; in dieſer ſtillen Fröhlichkeit aber der wehmüthige Hauch banger Todesahnung, das ſchwermüthige Sinnen über die Flüchtigkeit und Vergänglichkeit des irdiſchen Daſeins. Weich und ſchmiegſam und noch jugendlich unfertig iſt auch er vielfach in die Klopſtock'ſche Art eingegangen, deren volltönende Rhetorik ihm fremd iſt, ja er ſucht ſich ſogar die Balladenform anzueignen, die er flach ſentimentaliſirt; aber ſein eigenſtes Weſen liegt im ſingbaren Liede, das durchhaucht und durchglüht iſt von dem unwiderſtehlichen Zauber liebenswürdigſter Herzensreinheit. Ein volles und treues Bild Hölty's gewinnen wir nur in der Ausgabe der Hölty'ſchen Gedichte von Karl Halm (Leipzig, 1869), die das Verdienſt hat, den von Voß mit unverzeihlichſter Eigenmächtigkeit überarbeiteten und verunſtalteten Text wieder auf den in den Handſchriften und erſten Drucken vorliegenden Urtext zurückzuführen.

Die Meiſten dieſer jungen Göttinger Dichter ſind nicht geworden, was ſie ſich im Blüthentraum ihrer Jugend von ihrer Zukunft verſprachen. Hahn ſtarb jung. Cramer ging in andere Bahnen. Martin Miller, verlockt durch den Ruhm, den er durch ſeinen Siegwart errungen, verfiel in wüſte pietiſtiſche Romanfabrikation. Fritz Stolberg, einſt der Bramarbas hochtrabenden Tyrannenhaſſes, brach haltlos zuſammen, nachdem die Schrecken der Revolution den blutigen Ernſt der angelernten Phraſen gezeigt hatten; nur ſeine Ueberſetzungen der Ilias und einiger Tragödien des Aeſchylus übten Einfluß, bis auch dieſes Verdienſt durch glücklichere Nachfolger in Schatten geſtellt wurde.

Merkwürdig genug, daß grade Derjenige, der vielleicht unter allen dieſen jungen Göttinger Dichtern am wenigſten innere Poeſie hatte, ſich durch ernſte Arbeit die breiteſte und nachhaltigſte Wirkung gewann; Johann Heinrich Voß, geboren am 20. Februar 1751 zu Sommersdorf bei Waren in Meklenburg.

Es iſt ſattſam bekannt, wie beſonders Voß im Bunde der begeiſtertſte Träger des Klopſtockianismus und des Bardenthums war. Dereinſt zwiſchen Klopſtock und Ramler als lyriſcher Dichter genannt zu werden, das dünkte ihm, wie er am 2. September 1772 an ſeinen Freund Brückner (Briefe, Bd. 1, S. 88) ſchreibt, ſtolzeſte Lebenshoffnung. Doch iſt es eine Thatſache von der eingreifendſten Wichtigkeit, daß auch er den Einwirkungen Herder's die offenſte Empfänglichkeit entgegenbrachte; und zwar um ſo mehr, da dieſe ihm nur die Träume und Eindrücke ſeiner eigenen Jugend deuteten und erweiterten. Wie er als regſamer Knabe gern den alten Liedern gelauſcht hatte, die in ſeiner Meklenburger Heimath zu fröhlicher Erntezeit draußen im Felde und in den langen Winterabenden in der Spinnſtube erklangen, ſo forderte er jetzt, der Bedeutung dieſer Dinge bewußt geworden, ſeinen Freund Brückner auf, in Meklenburg allen ſogenannten Gaſſenhauern auf's ſorgſamſte nachzuſpüren und ihm dieſelben mitzutheilen. Es iſt die Einwirkung Herder's, wenn der junge Göttinger Student ausdrücklich der vollen und warmen Empfindung, ſelbſt wenn ſie in der Sprache Hanns Sachſen's erſcheine, mehr Eindruck verheißt als allen prächtigen Päanen der lächerlichen Nachahmer Ramler's und Klopſtock's; und ebenſo hören wir den Ton der Herder'ſchen Fragmente, wenn Voß berichtet, daß er die Minneſänger und Luther's Schriften ſtudire, um die alte »Verve« wiederzubekommen, die die deutſche Sprache ehedem gehabt und die ſie durch das verwünſchte Latein und Franzöſiſch ganz wieder verloren habe. Eine Zeitlang geht er ſogar ſo ſehr auf die eben er-

ſtehende altdeutſche Philologie ein, daß er ſich mit dem kühnen Plan trägt, in Gemeinſchaft mit Hölty und Miller ein allgemeines deutſches Wörterbuch zu bearbeiten, in welchem alle Wörter, veraltete und unveraltete, aus ihren Wurzeln abgeleitet, in ihren geſchichtlichen Veränderungen und Umbildungen angezeigt und mit den verwandten Wörtern der anderen germaniſchen Sprachſtämme verglichen werden ſollen.

Ja Voß verfiel demſelben verhängnißvollen Irrthum, an welchem auch Bürger und Claudius krankte, daß er den neuen Begriff einer Dichtung aus dem Volk in den Begriff einer abſichtlichen Dichtung für das Volk verzerrte. Viel platte Nichtigkeit, viel gemachte und darum kindiſche Volksthümelei iſt aus dieſer herablaſſenden Abſichtlichkeit entſtanden. Der alte Begriff des Aufklärungszeitalters von der Nothwendigkeit moraliſirend lehrhafter Nutzanwendung und der neue Begriff der Volksdichtung geben die ſeltſamſte Miſchung. Am 20. December 1775 ſuchte Voß (Briefe, Bd. 3, 2. S. 106) bei Karl Friedrich, dem edlen Markgrafen von Baden, gradezu um die Stelle eines öffentlich angeſtellten Volksdichters nach. Ehedem habe es Hofpoeten gegeben, die nur allzu oft zu verächtlichen Poſſenreißern herabgeſunken; dem jetzigen Stande der Literatur und Bildung ſei es angemeſſen, öffentliche Landdichter zu berufen, deren Obliegenheit es ſei, die Sitten des Volks zu beſſern, die Freude eines unſchuldigen Geſanges auszubreiten, jede Einrichtung des Staats durch ihre Lieder zu unterſtützen und beſonders dem verachteten Landmann feinere Begriffe und ein regeres Gefühl ſeiner Würde beizubringen. Noch im Jahr 1784 träumt Voß in dem tief empfundenen Gedicht »Der Abendgang« den ſchönen Traum von dem Wiederaufleben des fahrenden Sängerthums in der Weiſe der alten griechiſchen Rhapſoden. Neben ſeinen Klopſtockiſirenden Oden tritt daher Voß, ebenſo wie Hölty, ſogleich mit volksthümlichen Liedern auf. Aber rein lyriſche Klänge,

träumeriſche Naturlaute aus der Fülle des ſtill in ſich webenden Herzens ſind ſeiner nüchternen verſtandesmäßigen Natur fremd.

Schon früh aber, ſchon in Göttingen, fand Voß diejenige Dichtart, in welcher er ſpäter dichteriſch die bleibendſten Erfolge errang und welche auch auf ſeine wiſſenſchaftliche Thätigkeit beſtimmend zurückwirkte, die Idylle.

Geßner ſtand noch immer in ungeſchmälertem Anſehn. Wer der Dichtung die Einkehr in's Volksthum zur Aufgabe ſtellte, mußte ſich von dieſer ſüßlichen Unnatur abgeſtoßen fühlen. Voß, der unter Heyne auf's emſigſte den philologiſchen Studien oblag, ging auf Theokrit zurück; ſei es nun, daß ihn, wie es am wahrſcheinlichſten iſt, der Vergleich, welchen Herder in der zweiten Sammlung der Fragmente zwiſchen Geßner und Theokrit angeſtellt hatte, zu Theokrit führte, oder daß, wie Voß in ſeiner Lebensgeſchichte Hölty's berichtet, er durch eigene inſtinctive Kraft friſcheſte Naturwirklichkeit als die unerläßliche Weſenheit ächter Idyllendichtung erkannte und erſt nachträglich durch eine Bemerkung Hölty's über ſeine innere Verwandtſchaft mit Theokrit aufgehellt wurde.

Am 20. März 1775 ſchreibt Voß an Brückner, Theokrit zuerſt habe ihn auf die eigentliche Beſtimmung dieſer Dichtart aufmerkſam gemacht. Man ſehe bei dieſem nichts von ſogenannt idealiſcher Welt und von verfeinerten Schäfern; er habe ſiciliſche Natur und ſiciliſche Schäfer in derbſter Naturwahrheit. Die Römer ſeien nichts als äußerliche Nachahmer geweſen; die Spanier und Italiener aber, fremd in der eigenen Heimath, ſeien mit ihrer bukoliſchen Muſe nach Arkadien gezogen, einem Lande, wo ſich vermuthlich der Geſang und die Einfalt länger erhalten habe als anderswo. Geßner ſei dieſen Vorgängern gefolgt und male Schweizernatur mit arkadiſchen oder, beſſer geſagt, chimäriſchen Einwohnern. Und Voß erzählt im Leben Hölty's,

daß er um dieſe Zeit mit Hölty eine Fußwanderung nach Italien und Sicilien verabredete, um, wie er ſich ausdrückt, die einfältigen Sitten des Alterthums in Gegenden der freiwirkenden Natur zu erforſchen. In abgelegenen Weilern wollten ſie ſich auf einige Zeit niederlaſſen, mit den Berghirten Apuliens und des Aetna umherſtreifen. Dort, meinten ſie, werde der Geiſt Homer's, Heſiod's und Theokrit's vernehmlicher zu ihnen ſprechen und ihnen Manches beantworten, was einem hier nicht einmal zu fragen einfalle.

Zunächſt war es beſonders die realiſtiſche Seite, die treue Natürlichkeit, die feſte Localfarbe, welche Voß an Theokrit bewunderte und ſich zur Nachahmung vorſetzte. Läßt ſich doch Voß in jenem Briefe an Brückner als ein ächter Jünger der Sturm- und Drangperiode ſogar zu der grade bei ihm ſchwer zu begreifenden Aeußerung fortreißen, ſchöner Natur bedürfe es nicht, der Schotte Oſſian ſei ein größerer Dichter als der Jonier Homer. Doch wirkte Theokrit nicht minder auf ſeine Form. Voß war ein zu begeiſterter Verehrer Klopſtock's und ein zu feinſinniger Schüler und Kenner der Alten, als daß er es über ſich vermocht hätte, außer im ſingbaren Liede, auf die ideale Hoheit antikiſirender Formbehandlung zu verzichten.

Die That entſprach nicht dem Wollen. Zu den erſten Idyllen, welche Voß in Göttingen dichtete, gehören »Die Leibeigenen« und »Die Freigelaſſenen«. Sie werden faſt erdrückt von der Schwere lehrhafter Abſichtlichkeit. Voß ſetzte ſeinen Stolz darein, durch dieſe Gedichte unmittelbar Nutzen zu ſtiften und etwas zur Befreiung der armen Leibeigenen beizutragen.

Nichtsdeſtoweniger ſind dieſe Idyllen eine ſehr bedeutende Stilwendung. Eben jetzt hatte auch Friedrich Müller, der Maler, der ſelbſt eine Zeitlang die Wege Geßner's gewandelt war, mit ſeiner Idyllendichtung ſich der nächſten heimiſchen Gegenwart und Wirklichkeit zugekehrt und den volksthümlichen Inhalt in volks-

thümlicher Form behandelt. Wie entscheidend, daß sich sogleich neben die volksthümliche Idylle die Idylle hohen Stils stellte, neben das realistische Genrebild das historische Genrebild!

Mit diesem Zug zur antikisirenden Idylle steht diejenige Thätigkeit, durch welche Voß am meisten in die Geschichte eingegriffen hat, im engsten Zusammenhang.

Theokrit und die eigenen Versuche in der Idyllendichtung führten Voß zu immer reinerer und tieferer Freude an der Odyssee. Voß begann die Uebersetzung derselben 1777. Einzelne Bruchstücke wurden im Deutschen Museum (1777. Stück 5), im Deutschen Merkur (1779. Stück 2) und in Voß' Musenalmanach (1778) veröffentlicht. Das Ganze erschien zuerst 1781. Auf die Uebersetzung der Odyssee folgte die Uebersetzung der Ilias, im Sommer 1786 begonnen und 1793 beendet.

Jetzt, da Ton und Sprache der Voß'schen Homerübersetzung typisch geworden, jetzt bringen wir uns nur selten zum Bewußtsein, daß diesen bindenden Typus nur Derjenige schaffen konnte, dessen Auge gleich scharf für das Volksthümliche wie für das künstlerisch Ideale in Homer war. In jenen Tagen, da Lessing im Laokoon und Herder in den Fragmenten ein so feines Verständniß für die Herrlichkeit Homer's bekundeten, kannten die Ungelehrten die Homerische Dichtung nur in der französirten Entstellung Popes und der Madame Dacier. Goethe in seinem Knabenalter lernte Homer zuerst in einer aus dem Französischen übersetzten Prosaübersetzung kennen, welche 1754 unter dem Titel »Homer's Beschreibung der Eroberung des Trojanischen Reiches« in einer Sammlung der merkwürdigsten Reisegeschichten erschienen war. Die Prosaübersetzungen von Damm (1769 — 71) und Küttner (1771 — 73) hatten dem Uebel nicht abgeholfen. Und die Menschen der Sturm- und Drangperiode waren in Gefahr, an die Stelle der einen Einseitigkeit nur eine andere Einseitigkeit zu setzen. Einer richtigen und tüchtigen Homerübersetzung

ſtellte Bürger 1771 das Ziel, der Leſer müſſe in den ſüßen Wahn gerathen, daß Homer ein alter Deutſcher geweſen und ſeine Ilias deutſch geſungen habe; und verzichtete er auch auf den tollen Einfall, eine Ilias in Reimen »ganz in Balladenmanier« zu geben, ſo galt es ihm doch damals als unbeſtreitbar, daß eine deutſche Ilias in Hexametern »das fatalſte Geſchleppe«, »die unangenehmſte Ohrenfolter« ſein müſſe. Auch Herder war in den Fragmenten für die Jamben eingetreten; und Goethe, der ſeit der Straßburger Zeit ſich täglich die Andacht liturgiſcher Lection aus ſeinem heiligen Homer holte, kam der Jambenüberſetzung Bürger's mit ſo warmer Theilnahme entgegen, daß er dem Ueberſetzer, um die Fortſetzung zu ermöglichen, ſogleich die Summe von fünfundſechszig Louisdor als Ertrag einer von ihm am Hofe zu Weimar eröffneten Subſcription überſchickte. Voß mit der unſterblichen That ſeiner Odyſſeeüberſetzung, die, wenn auch nicht ganz an die feine Beweglichkeit der Homeriſchen Sprache hinanreichend, doch von dem reinſten Hauch antiker Kunſtidealität getragen und, bevor die ſpäteren Ausgaben in kalte Verskünſteleien verfielen, zugleich von friſcheſter Natürlichkeit und treuherzigſter Schlichtheit war, machte dieſen unkünſtleriſchen Willkürlichkeiten ein Ende. Seitdem iſt die Sprache der Voß'ſchen Homerüberſetzung die feſtſtehende Sprache aller deutſchen Epik geworden. Friedrich Stolberg folgte. Selbſt Bürger war von der Macht dieſes Eindrucks ſo überwältigt, daß auch er nunmehr von dem hartnäckig verfochtenen Jambus zum Hexameter überging und eine erneute Iliasüberſetzung begann, die freilich in der naiven Wiedergabe des Homeriſchen Geiſtes mit Voß nicht vergleichbar iſt, aber doch von den groben Eigenmächtigkeiten ſeiner früheren Ueberſetzerart weit abliegt.

Ein Ereigniß von der unermeßlichſten Tragweite. Die Bahn ächter Ueberſetzerkunſt war gebrochen. Das Empfinden und Erkennen der großen griechiſchen Dichtung wurde reiner und leben-

diger. Was bisher nur der Beſitz Einzelner geweſen, wurde Gemeinbeſitz aller Gebildeten.

Namentlich auch für die Dichtweiſe Goethe's und Schiller's iſt dieſe Homerüberſetzung von dem beſtimmendſten Einfluß geworden!

Und Voß ſelbſt war der Erſte, an welchem ſich dieſe lebensvolle Wiedererweckung des Homeriſchen Geiſtes glänzend bethätigte.

Im Frohgefühl ſtill inniger Häuslichkeit, im täglichen trautem Verkehr mit den kernhaften Menſchen der Nieder-Elbe, unter denen er, zuerſt in Wandsbeck, dann als Rector in Ottersdorf im Lande Hadeln und zuletzt in Eutin, ſeine Heimath gefunden, in der hingebenden Freude an Garten, Wald und See, hatte ſich der idylliſche Zug ſeiner Natur nur immer tiefer ausgebildet. Der »Luiſe« und der Idylle »Der ſiebzigſte Geburtstag« iſt der Ruhm epochemachender Stellung unentreißbar.

Was der ſtrebſame Jüngling bereits in Göttingen unter der Führung Theokrit's verſucht hatte, das feſte Hineintreten in die Poeſie der Wirklichkeit, das friſche Erfaſſen und Schildern der eigenſten heimiſchen Zuſtände und Lebensgewohnheiten, und dabei das Feſthalten antiker Kunſtidealität innerhalb der eingehendſten Kleinmalerei, das hatte ſich jetzt in ihm durch die Schule Homer's zu feſtem und klarem Stilgefühl vollendet. Es iſt die ſchlichte gemüthsinnige Welt des norddeutſchen Pfarr- und Schulhauſes; aber mit ſo feinem Sinn für das Naive und Patriarchaliſche empfunden und angeſchaut, daß in der That die hoheitsvolle Idealität der gewählten Kunſtform den bannenden Zauber tiefſter innerer Nothwendigkeit in ſich trägt.

Treffend ſagte Schiller in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung, mit der Luiſe habe Voß die deutſche Literatur nicht blos bereichert, ſondern wahrhaft erweitert. Dieſe Idylle könne mit keinem anderen Gedicht ihrer Art, ſondern nur mit griechiſchen Muſtern verglichen werden.

Es iſt gewiß, daß Voß hinter ſeinem hohen Ziel noch zurück-

bleibt. Das Letzte und Höchſte iſt nur dem höchſten Genius erreichbar. Die epiſche Umſtändlichkeit verliert ſich bei Voß oft in ermüdende Breite. Die Charaktere ſind nur aus der Oberfläche des Daſeins geſchöpft; ſtatt der durchgeiſtigten Tiefe und Schönheit naiv harmoniſcher Menſchlichkeit nur biedere beſchränkte Altväterlichkeit.

Aber war das Ziel nicht erreicht, ſo war es doch unverlierbar gezeigt. Wir wiſſen, mit welcher tiefen und nachhaltigen Gewalt dieſe Idyllendichtung auf Goethe wirkte. Goethe hat nie ein Hehl gemacht, daß Hermann und Dorothea lediglich aus ſeiner nacheifernden Bewunderung der Voß'ſchen Luiſe hervorging.

2.

Leiſewitz.

Johann Anton Leiſewitz, am 9. Mai 1752 zu Hannover geboren, trat am Geburtsfeſte Klopſtock's, am 2. Juli 1774, in den Göttinger Dichterbund. Seine Theilnahme war nur von kurzer Dauer; ſchon im October deſſelben Jahres verließ er Göttingen, um ſich als Sachwalter in Hannover niederzulaſſen. Voß berichtet in ſeinen Briefen (Bd. 1, S. 174), daß Leiſewitz ſchon damals mit der Abfaſſung ſeines Trauerſpiels »Julius von Tarent« beſchäftigt war.

Leiſewitz reichte dieſes Trauerſpiel ein, als Schröder am 28. Februar 1775 einen Preis für das beſte »Originalſtück« ausgeſchrieben hatte. Den Preis erhielt nicht Leiſewitz, ſondern Klinger für ſeine »Zwillinge«. Aber ſchon damals widerſprach die öffentliche Meinung dieſer Entſcheidung. Und das geſchichtliche Urtheil hat dieſer öffentlichen Meinung Recht gegeben.

Sowohl in der Sprache wie namentlich auch in der Art der dramatiſchen Kompoſition ſieht man durchaus die Schule

Lessing's. Die Einheit der Zeit ist auf's strengste gewahrt. Lessing begrüßte daher dieses Stück, obgleich er es anfänglich für ein Werk Goethe's hielt, mit Freuden, und wurde später dem Dichter auch persönlich auf's herzlichste zugethan. Dennoch ist der durchgreifende Lebensnerv des Stücks der Geist der Sturm- und Drangperiode.

Dies zeigt bereits das Grundmotiv. Das Grundmotiv ist nicht wie in Miß Sara Sampson nur ein moralischer Fehltritt oder wie in Emilia Galotti das verderbliche Spiel eines Intriguanten, sondern es quillt, ganz in der maßgebenden Weise Shakespeare's, aus der schreckenvollen Tiefe dämonischer Leidenschaft. Der unerläßliche Begriff der tragischen Schuld, welcher bei Lessing noch gänzlich fehlte, dämmert auf, wie gleichzeitig in Goethe's Clavigo; freilich noch nicht mit der scharfen Klarheit daß aus dieser Schuld die Katastrophe mit unausbleiblichster, das Mitwirken äußerer Zufälle ausschließender Nothwendigkeit abgeleitet wurde.

Zwei Brüder lieben ein und dasselbe Mädchen. Der ältere Bruder, Julius, will von der Geliebten nicht lassen, weil er sie mit der Gewalt unüberwindlicher Leidenschaft liebt; der jüngere Bruder, Guido, will nicht von ihr lassen, weil er bereits öffentlich um die Geliebte geworben, weil er sie in allen Feldzügen und Turnieren als seine Geliebte genannt, weil seine Ehre zum Pfand steht. Der Vater der beiden Brüder, der Fürst von Tarent, schickt das Mädchen in ein Kloster. Julius versucht die Entführung. Guido überfällt ihn bei dem Entführungsversuch und tödtet ihn. Der Vater vollzieht mit eigener Hand am Mörder die sühnende Strafe.

Auch in der Charakterzeichnung ist die Nachahmung Shakespeare's deutlich sichtbar. Freilich müssen wir überall nur nach den Absichten urtheilen, denn mit vollem Recht sagt Merck im Deutschen Merkur (1776. Heft 4, S. 91), daß er bei aller Aner-

kennung des »ungemeinen Genies« des jungen Verfaſſers in den Charakteren Selbſtändigkeit und Naturwahrheit vermiſſe, ſie ſeien wie alle Geſchöpfe der derzeitigen Dramatiſere nur leere Hirngeſpinnſte. Es war im Gegenſatz der beiden feindlichen Brüder auf den Gegenſatz grübleriſch empfindſamer und derbkräftig handelnder Naturen abgeſehen; für Julius war zum Theil Werther, noch mehr aber Hamlet das Vorbild. Ebenſo erinnert Blanca, die Geliebte, an Ophelia. Auch ſie wird zuletzt aus gebrochenem Herzen wahnſinnig. Faſt jede Tragödie der Sturm- und Drangperiode mußte eine Wahnſinnsſcene haben.

Und dazu, ganz im Geiſt der Sturm- und Drangperiode, in den einzelnen Reflexionen der Handelnden die bitterſten, unmittelbar aus Rouſſeau entlehnten Ausfälle gegen die Uebel des Staats und der Geſellſchaft, gegen die Unnatur der kirchlichen Satzungen, wie ſie Leiſewitz auch in zwei kleineren dramatiſchen Skizzen »Die Pfändung« und »Der Beſuch um Mitternacht« (Göttinger Muſenalmanach 1775. S. 65 ff. 226 ff.) zu dramatiſchem Ausdruck gebracht hatte.

Was Wunder alſo, daß das geſammte jüngere Geſchlecht dieſer Dichtung rückhaltslos zujubelte. Namentlich auf Schiller hat Julius von Tarent den nachhaltigſten Einfluß geübt. Er fand, wie er ſich in einem Brief an Reinwald ausdrückt, in Leiſewitz mehr Feuer, mehr Blut und Nerv als in Leſſing's Emilia Galotti. Eine ſpäter vernichtete Jugendarbeit Schiller's „Cosmus von Medicis« war eine Nachahmung. Auch in den Räubern nicht blos derſelbe Gegenſatz zweier feindlicher Brüder, ſondern ſogar einzelne wörtliche Reminiscenzen. Und noch unmittelbarer kehrt daſſelbe Motiv in einem ſeiner ſpäteſten Stücke wieder, in der Braut von Meſſina; allerdings nach dem Begriff der ſtrengen Schickſalsnothwendigkeit griechiſcher Kunſtidealität vertieft und umgewandelt.

Seitdem verſtummte Leiſewitz. Im Juliheft 1776 von Boie's Deutſchem Muſeum finden ſich zwei Scenen beabſichtigter Tra-

göbien »Konradin« und »Alexander und Hephäſtion«; ſie ſind Bruchſtücke geblieben.

Im November 1775 war Leiſewitz nach Braunſchweig übergeſiedelt. Dort gelangte er zu hohen Verwaltungsämtern. Er ſtarb am 10. September 1806.

Es iſt nicht ſtichhaltig, wenn man geſagt hat, die Niederlage, welche Leiſewitz bei jener Preisbewerbung erlitten, habe ihn von der Fortſetzung ſeiner dichteriſchen Thätigkeit zurückgeſchreckt; das Aufſehen, das ſein Drama erregte, und der Bühnenerfolg, den es überall hatte, entſchädigte ihn für dieſe Unbill hinlänglich. Auch der Vorwurf der Trägheit, welchen ſeine Freunde oft wiederholen, iſt kein genügender Erklärungsgrund. Der tiefere Grund iſt wohl, daß Leiſewitz, verſtändig und beſcheiden, ſeine Kräfte dem Wettkampf mit Goethe und Schiller nicht gewachſen fühlte.

Für dieſes Gefühl williger Unterordnung liegt ein ſehr beſtimmtes Zeugniß vor. Schon während ſeiner Göttinger Studienzeit hatte ſich Leiſewitz eine Geſchichte des dreißigjährigen Krieges zur Aufgabe geſtellt und die Vorarbeiten auch ſpäterhin ſorgſam weitergeführt. Er vernichtete die Handſchrift, als Schiller's berühmtes Geſchichtswerk erſchien.

Nach ſeinem Tode mußten laut teſtamentariſcher Verfügung ſeine ſämmtlichen Papiere verbrannt werden. Es ſoll unter denſelben ein Luſtſpiel geweſen ſein, »Die Weiber von Weinsberg«.

Neuntes Kapitel.

Schiller.

Bis zu seiner ersten Uebersiedelung nach Weimar 1787.

1.

Die Räuber. — Fiesco. — Kabale und Liebe. — Die Anthologie.

Was Goethe von Klinger berichtet, daß dieser sich um so inniger an Rousseau geschlossen, je quälender der Widerspruch zwischen seinem stolzen Unabhängigkeitssinn und seiner bekümmerten äußeren Lage an ihm genagt habe, das wiederholte sich in Schiller's ersten Entwicklungsjahren in verstärkter Bedeutung.

Friedrich Schiller, am 10. November 1759 zu Marbach geboren, verlebte seine Kindheit in engen und kleinen Verhältnissen. Auf dem Jüngling lastete der Druck harter und despotischer Erziehung. Täglich umgab ihn die wüste Tyrannenwirthschaft des Herzogs Karl Eugen, welcher Männer wie Moser und Schubart jahrelang schuldlos und unverhört im scheußlichsten Kerker hielt, seine Landeskinder für schnödes Blutgeld nach Amerika verkaufte, den üppigen Hofhalt von Versailles zu überbieten trachtete, und welcher, nachdem er im Alter plötzlich eine reumüthige Sinneswandlung in sich erfahren hatte, selbst die Güte und Menschenfreundlichkeit immer nur in der Weise unbeschränkter

Herrſcherlaune zu erfaſſen und zu verwirklichen wußte. Ja, zu dieſem Gewaltherrſcher ſtand Schiller in nächſter perſönlicher Berührung, erlitt von ihm den unmenſchlichſten Zwang, mußte ſich vor ihm drücken und bücken bis zur Selbſterniedrigung und Heuchelei; er, der freiheitglühende ſelbſtbewußte Jüngling, der in ſeinen vertraulichen Aeußerungen von nichts lieber ſpricht als von dem unbeugſamen Stolz edler Seelen, und von dem einer ſeiner Jugend- und Leidensgenoſſen treffend ſagt, daß, wäre er nicht ein großer Dichter geworden, er ſicher ein großer Menſch im handelnden öffentlichen Leben geworden ſein würde, deſſen Loos freilich leicht die Feſtung hätte werden können. Und dies Alles in einer Zeit, da die Großthaten der nordamerikaniſchen Freiheitskriege allmälich auch in Deutſchland den erſtorbenen politiſchen Sinn wieder zu wecken begannen, und in einem Lande, wo die agitatoriſchen Aufſtachelungen Weckherlin's und Schubart's in allen edelſten Gemüthern lebendig fortklangen!

In Rouſſeau fand der brennende düſtere Zorn des genialen Jünglings und, wie Schiller ſelbſt ſich bitter ausdrückt, die Indignation ſeiner verletzten Menſchenwürde Gehalt und Geſtalt, Erfüllung und Ziel. Die Verherrlichung des »Rieſen« Rouſſeau, gegen welche die Splitterrichter nur kindiſche Zwerge ſeien, »denen nie Prometheus' Feuer blies«, iſt eines ſeiner erſten Gedichte. Rouſſeau wurde das beſtimmende Ideal aller ſeiner Gedanken und Empfindungen. Das Grundthema der geſammten Jugenddichtung Schiller's, insbeſondere ſeiner dramatiſchen, iſt der von Rouſſeau aufgeſtellte tragiſche Gegenſatz zwiſchen der Fülle und Reinheit der urſprünglichen Menſchennatur und der unheilbaren Verderbtheit der thatſächlichen Wirklichkeit. Und zwar mit der entſcheidenden Wendung, daß, während alle die anderen Stürmer und Dränger, in deren Leben Despotenwillkür nicht ſo unmittelbar eingegriffen hatte, in der dichteriſchen Darſtellung dieſes Gegenſatzes ſich meiſt nur auf die ſtillen Fragen

und Anliegen der Sitte und Bildung beſchränkten und die großen öffentlichen Dinge entweder gar nicht oder doch nur ſehr vorübergehend und oberflächlich berührten, Schiller gepreßten Herzens ſich faſt ausſchließlich an die politiſche Seite Rouſſeau's hielt und den Ruf nach Erlöſung und nach Wiederherſtellung der verlorenen unverlierbaren Menſchenwürde gegen die Zuſtände und Schäden des beſtehenden Staatslebens ſelbſt richtete.

Von Schiller's Jugenddichtung gilt unbedingt, was man irrthümlich meiſt als ſeine Geſammtcharakteriſtik ausſpricht, daß Schiller der Dichter der Freiheit iſt. Jener zornig aufſpringende Löwe mit der Inſchrift »In tyrannos«, welchen die Titelvignette der zweiten Auflage der Räuber zeigte, war der innerſte Ausdruck der tief revolutionären Stimmung, welche des jungen Dichters ganzes Weſen durchglühte.

Das erſte Drama Schiller's, »Die Räuber«, wurzelt in dem Traumbild Rouſſeau's von dem einſtigen Vorhandenſein eines Naturzuſtandes, der ſich zu den unausbleiblichen Uebeln der Bildung verhalte wie Geſundheit zu Krankheit. Das zweite Drama, die Tragödie Fiesco's, flüchtet in die Ideale republikaniſcher Begeiſterung. Und das dritte Drama »Kabale und Liebe« wendet ſich grollend an die nächſte Gegenwart und Wirklichkeit ſelbſt; eine zermalmende politiſche Satire, die Unnatur und Vernunftwidrigkeit der herrſchenden ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Zuſtände und Vorurtheile mit unerbittlichſter Schärfe bloßlegend.

Alles noch unreif und phantaſtiſch, wie die Denkweiſe Rouſſeau's ſelbſt noch eine unreife und phantaſtiſche war; aber trotz aller Unreife und Roheit von unvergänglicher Poeſie der Leidenſchaft.

Kaum können wir uns noch zurückverſetzen in die Stimmungen und Anſchauungen, aus welchen die Tragödie der Räuber erwuchs. Schiller's Jugendfreund Hoven beſtätigt in ſeiner

Selbſtbiographie (1840. S. 55), daß der Dichter den erſten Anſtoß durch eine Erzählung Schubart's im Schwäbiſchen Magazin von 1775 erhielt (vgl. Schubart's Schriften 1839. Bd. 6, S. 82). Sowohl der Gegenſatz von Karl und Franz Moor wie die Geſtalt und das Schickſal des alten Grafen waren in dieſer Erzählung klar vorgezeichnet. Und mit Recht hat man neuerdings auch darauf hingewieſen, daß das Schauſpiel Heinrich Ferdinand Möller's »Sophie oder der gerechte Fürſt«, in welchem ein edelmüthiger Räuberhauptmann, von dem eine gleichzeitige Kritik ſagt, daß er unter anderen Umſtänden eine Brutusſeele geworden wäre, ſich alle Herzen eroberte, eben damals auch in Stuttgart ein oft und gern geſehenes Repertoireſtück war. Aber das Schöpferiſche und Bedeutende Schiller's iſt, daß er dieſe Anregungen miteinander zu verflechten und dieſe Erfindung zum monumental dichteriſchen Ausdruck der brütenden, leidenſchaftlich grollenden Rouſſeauſtimmung zu erheben wußte. Karl, der an ſich Reine und Edle, ja nach der Empfindungsweiſe des Zeitalters ſogar Weiche und Empfindſame, wird durch die ſchändlichſten Ränke und Hetzereien ſeines böswilligen Bruders um Vater und Geliebte betrogen; verzweifelt faßt er den Entſchluß, ſich von allen Banden der Geſellſchaft loszuſagen, um an der Spitze einer Räuberhorde in gewaltthätiger Selbſthilfe gegen die Niedertracht der Welt anzukämpfen und das verletzte und verlorene Menſchheitsideal zu rächen und wiederherzuſtellen. Franz aber, der abgefeimte Böſewicht und Schurke, iſt nicht blos ein Böſewicht und Schurke aus angeborener unentrinnbarer Naturanlage, ſondern, was das Beſtimmende ſeines ganzen Charakters iſt und als dies Beſtimmende von dem dramatiſchen Darſteller gar nicht ſcharf genug betont werden kann, ein Böſewicht und Schurke aus kalter raffinirter Ueberlegung, aus Philoſophie und Sophiſtik, oder, um Schiller's eigene Bezeichnung beizubehalten, ein räſonnirender Böſewicht, ein metaphyſiſcher

ſpitzfindiger Schurke. So erweitert und vertieft ſich die Gegenüberſtellung der beiden ungleichen und feindlichen Brüder, wie ſie ſeit Fielding's Tom Jones ſo oft wiederholt worden, zur ſchneidenden Gegenüberſtellung von Natur und Kultur im Sinn Rouſſeau's. »Mir ekelt vor dieſem tintenkleckſenden Jahrhundert, wenn ich in meinem Plutarch leſe von großen Menſchen.« »Der Lichtfunke des Prometheus iſt ausgebrannt; dafür nimmt man jetzt die Flamme von Bärlappenmehl, Theaterfeuer, das keine Pfeife Taback anzündet.« »Pfui, pfui über das ſchlappe Caſtratenjahrhundert, zu nichts nütze als die Thaten der Vorzeit wiederzukäuen und die Helden des Alterthums mit Commentationen zu ſchinden, und zu verhunzen mit Trauerſpielen. Da verrammeln ſie ſich mit Conventionen! Das Geſetz hat zum Schneckengang verdorben, was Adlerflug geworden wäre; das Geſetz hat noch keinen großen Mann gebildet, aber die Freiheit brütet Koloſſe aus!« »Stelle ich mich vor ein Heer Kerle wie ich, und aus Deutſchland ſoll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöſter ſein ſollen!« Eine Kriegserklärung gegen alle unverbrüchlichen Grundlagen der menſchlichen Geſellſchaft; wahnwitzig und ungebärdig, aber voll trotziger Kraft und voll tiefer ſittlicher Entrüſtung! Selbſt im blutigen Frevel noch der unverwüſtliche Reiz hochherziger idealiſtiſcher Schwärmerei! Und wird auch zuletzt der Vernunft die Ehre gegeben, ſo daß der Vermeſſene, der da wähnte, die Parteilichkeiten der Vorſehung gutmachen und die Welt durch Gräuel verſchönern und die Geſetze durch Geſetzloſigkeit aufrechthalten zu können, zerknirſcht zu den Schranken des Geſetzes zurückkehrt und ſich freiwillig dem Gericht ſtellt, das Herz des Dichters und des Zuſchauers ſteht auf der Seite des »erhabenen Verbrechers«, des »majeſtätiſchen Sünders«, des »hohen Gefallenen«, das Herz des Dichters und des Zuſchauers grollt der Bildung und Geſellſchaft, deren Verruchtheit allein es iſt, die ſolche Kraft

und Seelengröße auf falſche Wege treibt. Im »Monument Moors des Räubers« heißt es: »Zu den Sternen des Ruhms klimmſt Du auf den Schultern der Schande! Einſt wird unter Dir auch die Schande zerſtieben!«

Fiesco, das zweite Drama Schiller's, iſt thatſächlicher. Nicht mehr unmögliche Räuberromantik, ſondern der feſte Boden der Geſchichte; nicht mehr phantaſtiſche Improviſirung eines wilden Naturzuſtandes in den böhmiſchen Wäldern, ſondern die Frage nach der Verwirklichung menſchenwürdiger Freiheit innerhalb des ſtaatlichen Daſeins. Aber es iſt dem jungen Dichter nicht gelungen, die Grundidee zu feſter Klarheit herauszuarbeiten. Zwei ſich widerſprechende Motive liegen wirr und ſtörend nebeneinander. Es kann kein Zweifel ſein, daß der rouſſeaubegeiſterte Jüngling es auf die Verherrlichung republikaniſcher Größe und Freiheit abgeſehen hatte. Mit ſcharfer Betonung nennt ſich das Drama ſchon auf dem Titel ein »republikaniſches« Trauerſpiel. Fiesco, der zuerſt das Haupt und der Führer des republikaniſchen Aufſtandes gegen die Tyrannis der Doria iſt, zuletzt aber in frevelhaftem Herrſchergelüſt ſelbſt nach dem Thron ſtrebt, wird geſtürzt durch Verrina, den edlen unbeugſamen republikaniſchen Patrioten. Die Tragödie Fiesco's iſt nach Schiller's eigenem treffenden Ausdruck das Gemälde des wirkenden und ſtürzenden Ehrgeizes; wo ein Brutus lebt, muß Cäſar ſterben. Allein ſo ſtraff und wirkſam in dieſem Sinn der dramatiſche Kampf und Gegenſatz angelegt iſt, es rächte ſich doch, daß der geſchichtliche Stoff, welchen Schiller auf Grund einiger Andeutungen Rouſſeau's ergriffen hatte, dieſer Auffaſſungsweiſe die unüberwindlichſten Hinderniſſe entgegenſtellte. Der Dichter wollte eine gegen alle Unbill und Eigenſucht ſiegende Revolution ſchildern, und der geſchichtliche Stoff bot nur eine ſcheiternde und beſiegte. Die rathloſeſten Schwankungen ſind nicht ausgeblieben. Dies zeigt ſich zunächſt in der Charakter-

zeichnung der Verſchworenen ſelbſt. Es war dem geſchichtlichen Verlauf der Dinge völlig angemeſſen, aber der Dichtung, die der Verherrlichung des republikaniſchen Geiſtes galt, war es widerſtrebend, daß der Dichter ſogleich in den erſten Scenen auf's emſigſte befliſſen iſt, mit unverkennbarſter Ausdrücklichkeit einen großen Theil der republikaniſchen Verſchworenen als unſaubere Geſellen zu ſchildern, als leichtfertige Schuldenmacher, die bei Gelegenheit der Staatsveränderung ihren Gläubigern das Fordern zu verleiden gedenken, als ausſchweifende Wüſtlinge, die im Gewühl und Trubel des Aufſtandes nur um ſo ſicherer die Beute ihrer Leidenſchaften zu gewinnen hoffen. »Wärme mir einer das abgedroſchene Märchen von Redlichkeit auf, wenn der Bankerott eines Taugenichts und die Brunſt eines Wollüſtlings das Glück eines Staates entſcheiden«, ſagt Calcagno. Am ſchlagendſten aber zeigt ſich dieſe Widerſpenſtigkeit des Stoffs in jenem berühmten, ſchneidend epigrammatiſchen Schlußwort Verrina's: »Ich gehe zum Andreas!«, das die Ergebnißloſigkeit des ganzen Aufſtandes ausſpricht und alſo die Geſchichte in ihr Recht ſetzt, aber den eigenſten Nerv der Dichtung, die Einheit und Folgerichtigkeit der Idee plump durchhaut und den beabſichtigten Eindruck derſelben von Grund aus aufhebt. Inſofern war es durchaus gerechtfertigt, wenn Schiller auf das Andringen Dalberg's für die Aufführung in Mannheim eine Theaterbearbeitung (Schiller's Sämmtliche Schriften. Hiſtoriſch-kritiſche Ausgabe von K. Gödeke. Bd. 3, S. 185 ff.) unternahm, in welcher ohne Rückſicht auf die geſchichtliche Thatſächlichkeit die Republik zum Sieg geführt wird, indem Fiesco den verführeriſchen ſchimmernden Preis ſeiner Arbeit, die Krone von Genua, zuletzt in göttlicher Selbſtüberwindung wegwirft und eine höhere Befriedigung darin findet, der glücklichſte Bürger als der Fürſt ſeines Volkes zu ſein. Freilich leidet unter dieſer Abſtumpfung des inneren Seelenkampfes die tragiſche Tiefe.

Kabale und Liebe, das dritte Drama Schiller's, wirkt um ſo ſchneidender, je unmittelbarer es in der nächſten Gegenwart ſteht. Mit Recht iſt Kabale und Liebe der beſte Commentar der Räuber genannt worden. Die Fäulniß und Verderbniß, die in Franz Moor ſo entſetzlich zum Ausbruch kommt, iſt der Grundzug aller unſerer ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Einrichtungen. Kabale und Liebe iſt eine ſociale Tragödie. Mit glücklichſtem Scharfblick hat der Dichter dasjenige Motiv erfaßt, in welchem die Unnatur der Geſellſchaft, insbeſondere das unmenſchlich Kaſtenhafte der Standesunterſchiede, am ſchreiendſten zu Tage tritt. Es iſt der Begriff der ſogenannten Mißheirath, dem noch immer erbarmungslos unzählige Menſchenopfer fallen. Das klare unveräußerliche Naturrecht des Herzens im tragiſchen Kampf und Gegenſatz mit den finſteren und zähen Mächten der geſellſchaftlichen Formen und Vorurtheile. Auf der einen Seite die tiefe Liebe Ferdinand's, des jungen Adlichen, und Louiſen's, des ſchlichten Bürgermädchens. »Wer kann den Bund zweier Herzen löſen oder die Töne eines Accords auseinanderreißen?« ſagt Ferdinand. »Laß doch ſehen, ob mein Adelsbrief älter iſt als der Riß zum unendlichen Weltall, mein Wappen giltiger als die Handſchrift des Himmels in Louiſens Augen: Dieſes Weib iſt für dieſen Mann!« Auf der anderen Seite der Vater Ferdinand's, der Präſident, der nichts kennt als Adel und Carrière, und zur Förderung ſeines äußeren Glanzes vor nichts zurückſchreckt, nicht vor Pfiffen und Ränken, ſelbſt nicht vor Gewaltthaten und Verbrechen; und neben dem Präſidenten das Geſchmeiß ſeiner Creaturen, das im Secretär Wurm treffend gezeichnet iſt, und die Laſterhaftigkeit und Hohlheit des Hofadels, die in Lady Milford und im Hofmarſchall Kalb zu draſtiſchem Ausdruck kommen. Es galt, um mit Schiller's eigenen Worten zu ſprechen, die Verſpottung der vornehmen Narren- und Schurkenart. Vieles iſt carricaturartig verzerrt; das Weſentlichſte aber

iſt, wie Schiller's Freund Streicher (vgl. Flucht aus Stuttgart. S. 174) ausdrücklich beſtätigt, faſt porträthaft den Perſönlichkeiten und Verhältniſſen des Stuttgarter Hof- und Beamtenlebens entnommen. Und wie in Stuttgart, ſo war es überall. Es iſt gewiß, ſolche nackte Photographirung krankhafter Wirklichkeit iſt nichts weniger als künſtleriſch; zumal die Schurken triumphiren und der Sturz derſelben nur ſehr äußerlich und, faſt möchte man ſagen, erſt nachträglich erfolgt. Was aber dieſe Dichtung nicht blos für die Zeitgenoſſen ſo wirkſam machte, ſondern ihr für immer unvergänglichen Werth giebt, das iſt die erſchütternde Kraft und der brennende Zorn der politiſchen Satire. Nie iſt eine revolutionärere Tragödie geſchrieben worden. Jeder Zug ein Dolchſtich. Das tragiſche Seitenſtück zu Beaumarchais' Figarokomödie.

Was iſt das für eine tiefe finſtere Zerriſſenheit, die ſich in dieſen drei Erſtlingsdramen Schiller's ausſpricht! Am 4. Januar 1783 ſchrieb Schiller an Frau von Wolzogen (vgl. Schiller's Beziehungen zu Eltern und Geſchwiſtern. 1859, S. 396): »Es iſt ein Unglück, daß gutherzige Menſchen ſo leicht in das entgegengeſetzte Ende geworfen werden, in den Menſchenhaß, wenn einige unwürdige Charaktere ihre warmen Urtheile betrügen. So erging es mir. Ich hatte die halbe Welt mit der glühendſten Empfindung umfaßt und zuletzt fand ich, daß ich einen kalten Eisklumpen in den Armen hatte.« Und es wirft ein ſcharfes Streiflicht auf die Gemüthsſtimmung des jungen Dichters, wenn er noch 1784 in ſeiner Vorleſung über »die Schaubühne als moraliſche Anſtalt betrachtet« in einer ſpäter beſeitigten Stelle (vgl. Hoffmeiſter Nachleſe. Bd. 4, S. 152. Ausgabe von Gödeke, Bd. 3, S. 516) ſagt: »Unſere Schaubühne hat noch eine große Eroberung ausſtehen, von deren Wichtigkeit erſt der Erfolg ſprechen wird. Shakeſpeare's Timon von Athen iſt, ſoweit ich mich beſinnen kann, noch auf keiner deutſchen Bühne er-

schienen, und, so gewiß ich den Menschen vor allem Anderen zuerst in Shakespeare aufsuche, so gewiß weiß ich im ganzen Shakespeare kein Stück, wo er wahrhaftiger vor mir stände, wo er lauter und beredter zu meinem Herzen spräche, wo ich mehr Lebensweisheit lernte als im Timon von Athen.« Schon Goethe hat in den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 1, S. 305) auf die innere Verwandtschaft Schiller's mit Byron hingewiesen.

Es war unausbleiblich, daß sich das Phantastische und Uebereizte der Schiller'schen Jugenddramen auch in ihrer künstlerischen Form offenbarte und rächte. Sowohl in der Art der Motivirung und Lösung des tragischen Conflicts wie in der Zeichnung der Charaktere. Es ist bekannt, daß Schiller auf der späteren Höhe seiner Kunstentwicklung gegen diese Erstlinge seiner genialen Schaffenskraft den entschiedensten Widerwillen hegte und, soweit sein Einfluß reichte, nur höchst ungern deren Aufführung gestattete.

Alle Tragik, welche man die blos pathologische zu nennen pflegt, weil sie nicht aus der reinen und ewigen Menschennatur selbst, sondern nur aus den zufälligen und vorübergehenden Verwicklungen und Krankheitserscheinungen bestimmter Zeit- und Weltverhältnisse geschöpft ist, leidet an dem Grundmangel, daß dem tragischen Kampf sowohl die innere unentrinnbare Nothwendigkeit seines Ausbruches wie die innere unentrinnbare Unlösbarkeit fehlt. Statt der scharfen Spannung festen dramatischen Gegensatzes nur die Aeußerlichkeit der Intrigue. Die Intriguentragödie ist daher die untergeordnetste Art der Tragik oder vielmehr nur eine Abart derselben. Die Räuber und Kabale und Liebe sind nichts als Intriguentragödien; und zwar Intriguentragödien von äußerst ungeschickter und plumper Intriguenführung. Schon oft ist hervorgehoben worden, wie überaus schwach die Motivirung ist, daß Karl Moor auf Anlaß eines untergeschobenen Briefes sofort zum Räuber wird, ohne

den leiſeſten Verſuch zu machen, ſich vorher mit dem Vater zu verſtändigen. Und nicht minder oft iſt gerügt worden, daß auch die Kataſtrophe in Kabale und Liebe lediglich durch einen ſolchen untergeſchobenen Brief herbeigeführt wird; Ferdinand fällt unter ſich ſelbſt herab, indem er dieſen groben Betrug nicht durchſchaut. Es iſt unbeſtreitbar, daß Fiesco, ſo begründetem Tadel die inneren Unklarheiten der Grundidee unterliegen, nach der Seite der Kompoſition das beſte der Schiller'ſchen Jugenddramen iſt; hier allein iſt ſtraffer Gegenſatz, feſtes und klares Herausſpringen der tragiſchen Kataſtrophe aus dem Charakter und der tragiſchen Schuld des Helden.

Mit der Plumpheit dieſer Intriguenführung hängt es zuſammen, daß Schiller's Böſewichter und Intriguanten gar ſo roh und ungeſchlacht ſind. Während Marinelli in Leſſing's Emilia Galotti eine ächt künſtleriſche Figur iſt, durch den feinen Weltſchliff und das unverkennbare ironiſche Behagen an ſeiner pfiffigen Intriguenvirtuoſität von der Sonne der Idealität umglänzt, während gar Carlos in Goethe's Clavigo als Träger einer durchaus berechtigten Anſchauung daſteht und ſeine ſchneidende Herzenskälte durch die warme Liebe und Hingebung für ſeinen Freund, deſſen Wohl er einzig will, gemildert und durchwärmt iſt, ſind Schiller's Intriguanten nichts als die unmenſchlichſten Schurken; kein klärender Strahl fällt in die ſtickende Moderluft. Franz Moor iſt eine Nachahmung Richard's des Dritten; wo aber iſt die heroiſche Kraft, durch welche in Richard auch die Bosheit poetiſch wird? Es iſt eine kühn angelegte, aber ungeheuerliche Fratze, der ſelbſt die genialſten Darſteller nur ſchwer Glaublichkeit und Ueberzeugungskraft zu geben vermögen. Und der Präſident und der Sekretär Wurm in Kabale und Liebe! »O die Natur, die zeigt auf unſeren Bühnen ſich wieder ſplitternackend, daß man jegliche Rippe ihr zählt.«

Dazu viel Krankhaftigkeit und Geſpreiztheit auch in den

anderen Charakteren; Schwulſt und Roheit in den männlichen, ſchmachtende Empfindelei in den weiblichen; viel Unwahrſcheinlichkeit und Gewaltſamkeit in der Motivirung der einzelnen Scenen; viel Luſt am Grellen und Grauſamen, wie z. B. in der Ermordung Amalias in den Räubern und in der Demüthigung der Gräfin Imperiali im Fiesco.

Jene unbeirrbare naive Anmuth und Schönheit, welche Goethe vom erſten Anbeginn in ſich trug, fehlte Schiller gänzlich. Und während Goethe das Glück hatte, ſchon früh überlegene kritiſche Freunde wie Herder und Merck zu finden, lebte Schiller unter lauter guten, aber unbedeutenden Geſellen, die ſtaunend zu ihm hinaufſchauten und ſeine Roheiten und Geſchmackloſigkeiten als höchſte Genialität bewunderten.

Trotzalledem ſind und bleiben dieſe erſten Dramen Schiller's ſehr bedeutende Markſteine in der Geſchichte des deutſchen Dramas. Ja es kann ernſtlich die Frage entſtehen, ob Schiller ſpäter je den ächt dramatiſchen Wurf dieſer Jugendwerke wiedererreicht hat. Ueberall ſehen wir trotz aller Mängel und Schlacken den reichen gottbegnadeten Dichter, den reinen und gemüthsweichen großen Menſchen. Namentlich die Räuber ſind reich an ſolchen erhebenden Zügen. Die ſtille Einkehr Karl Moor's in ſein beſſeres Selbſt in der Zurückgezogenheit an den Ufern der Donau iſt von ſo tiefer und reiner Empfindung, von ſo ächter Milde und Hoheit, daß es einen wahrhaft rührenden Eindruck macht, wenn Schiller in einem ſeiner erſten Briefe an Körner, am 10. Februar 1785, ſich auf dieſe ergreifende Scene beruft, um ſeinem neugewonnenen Freund ein Bild ſeines eigenſten Seelenlebens zu geben. Und von jeher iſt die wild ſich aufbäumende Gewiſſensangſt des teufliſchen Franz bei ſeinem Sterben zum Erhabenſten gezählt worden, was eines Dichters Phantaſie erſonnen. Was aber am ſtaunenerregendſten und am bewunderungswürdigſten iſt, das iſt die ſcharf individualiſirende

Kraft der Geſtaltung und der ſpannende, unaufhaltſam raſche Gang der dramatiſchen Handlung. Schiller, der ſpäter ſein Streben nach ſtilvoller Idealität oft ſehr auf Koſten packender Lebensfülle geltend machte und in dieſem Streben ſeine Charaktere oft zu ſchattenhaften Begriffsallgemeinheiten, zu ſchönrednerischen Masken verflüchtigte, hat hier unmittelbar neben haarſträubend unwahren und geſpreizten Geſtalten eine ſtattliche Reihe anderer Geſtalten von ſo viel Derbheit und ſtrotzender Lebenskraft, von ſo feſtem realiſtiſchem Sinn für das Individuelle und Charakteriſtiſche, daß in dieſen Jugenddramen in der That der Anfang zu einem ächt deutſchen dramatiſchen Stil, der Keim zu einem deutſchen Shakeſpeare war, wäre dieſer realiſtiſche Zug in der Entwicklung Schiller's, ſtatt getilgt, naturgemäß fortgebildet und in dieſer Fortbildung geläutert und zu ſicherem Schönheitsgefühl begrenzt worden. Wo iſt in allen ſpäteren Dramen Schiller's ein Gegenſtück zum Muſikus Miller? Wo ein Gegenſtück zum Mohren im Fiesco? Wo ein Gegenſtück zu Fiesco ſelbſt, dem Leichtlebigen und doch ſo verwegen Thätigen, obgleich der Dichter hier allerdings aus dem Ernſt der Tragik herausfiel, ſo daß man oft den politiſchen Intriguanten eines Scribe'ſchen Luſtſpiels zu ſehen meint? Zugleich iſt in dieſen Jugenddramen eine Anlage zur Komik, welche Schiller ſpäter nur in ſehr vereinzelten Fällen wiederaufgenommen hat. Und ſo oft auch die Handlung an zerſtreuender Ueberladung, an Unbeholfenheiten und an Unmotivirtheiten leidet, ächt dramatiſch iſt ſie immer. Nie fröhnte Schiller dem Irrthum der Sturm- und Drangperiode, dem auch Goethe im Götz von Berlichingen ſeinen Tribut zahlte, die Einheit der Perſon mit der Einheit der Handlung, die dialogiſirte Biographie mit dem Drama zu verwechſeln. Ludwig Tieck ſagt in den Dramaturgiſchen Blättern (Bd. 3, S. 127) vortrefflich: »In jedem dieſer Werke entdeckt man die Fülle ächten dramatiſchen Talents, die Fülle jenes theatraliſchen

Inſtincts, der vor unſeren Augen und vor unſerer Phantaſie Alles in Leben und Thätigkeit ſetzt. In jeder Rede ſchreitet die Handlung vor, jede Frage und Antwort giebt Theaterſpiel, die Spannung ſteigt; Alles, was hinter dem Theater in den Zwiſchenakten geſchieht, belebt die ſichtbar gemachte Gegenwart. Die theatraliſche Wirkung, das Fortſchreiten, das Lebendigwerden durch das Spiel, dieſe Gaben, die dem Dichter mit der Geburt geſchenkt ſein müſſen, weil er ſie nicht erwerben, nur ausbilden kann, gaben die Hoffnung, daß aus dieſem Ungeheurem, Mächtigem, Rohem und doch Poetiſchem ſich der künftige wahre Dramatiker, wenn er nur erſt das Antlitz der Wahrheit geſchaut hatte, hindurcharbeiten würde.«

Gleichzeitig mit ſeinen erſten Dramen trat Schiller auch als Lyriker auf.

Kurz nach den Räubern, im Februar 1782, erſchien Schiller's Anthologie; ein Muſenalmanach, der, mit Ausnahme einiger weniger fremder Beiträge, von Schiller allein war.

Roh und ſchwerfällig zum Entſetzen. Unwahrere und reizloſere Liebesgedichte als die Gedichte an Laura ſind niemals gehört worden; man muß durchaus unterſchreiben, was Schiller in ſeiner Selbſtkritik wohl mit der Hoffnung, daß man ihm widerſpreche, geſagt hat, dieſe Gedichte ſind insgeſammt überſpannt und von unbändiger Imagination, nicht ſelten Schlüpfrigkeiten mit platoniſchem Schwulſt umſchleiernd. In den religiöſen und politiſchen Oden viel Anklänge an Klopſtock und Schubart; in dem Balladenverſuch von Eberhard dem Greiner der Bänkelſängerton der erſten Balladen Bürger's, eines Dichters, in deſſen Herabſetzung Schiller ſpäter ſeine eigene Jugend verurtheilte und der doch, wie namentlich der in die Anthologie nicht aufgenommene »Venuswagen« (vgl. Hoffmeiſter Nachleſe, Bd. 1, S. 28. Gödeke, Bd. 1, S. 186) bezeugt, damals grade in ſeinen rohſten Seiten für Schiller unbedingtes Vorbild war.

Nur höchſt vereinzelt eine ſo mild zarte Empfindung, wie in dem ſchönen Gedicht »Meine Blumen«; nur höchſt vereinzelt eine ſo markige und handlungsreiche Plaſtik wie in dem trefflichen Gedicht: »In einer Bataille«, das jetzt in der Gedichtsſammlung die Ueberſchrift »Die Schlacht« führt.

Aber für die innere Entwicklungsgeſchichte des Dichters iſt die Anthologie eine unſchätzbare Urkunde. Sie iſt die weſentliche Ergänzung der Jugenddramen. Zeigen uns jene Tragödien den Sinn des grübleriſchen freiheitlechzenden Jünglings vorzugsweiſe auf die höchſten politiſchen und ſocialen Fragen gerichtet, ſo führen uns dieſe lyriſchen Selbſtbekenntniſſe in ſeine ſittlichen und religiöſen Wirren und Kämpfe.

In der Jugendlyrik Schiller's liegt ein gut Stück ſeiner Charaktergeſchichte. In ihr liegen die Uebergänge von den Räubern zum Don Carlos.

Der ſittliche Standpunkt der Anthologie iſt noch durchaus der ſittliche Standpunkt der erſten Dramen. Einerſeits daher auch hier der düſtere Weltſchmerz, der aus jeder Blume nur Gift ſaugt und wie der Weltſchmerz Werther's in der Natur nichts ſieht als ein ewig verſchlingendes und ein ewig wiederkäuendes Ungeheuer. Beſonders ein Theil der Laura-Oden, in welche Schiller Alles hineintrug, was unfertig in ihm ſtürmte und gährte, iſt der Ausdruck dieſer unmuthigen Verbitterung. Die »Melancholie an Laura« iſt ein ſo wildes und häßliches Schwelgen in Bildern des Todes und der Verweſung, wie es dem keuſchen Schönheitsſinn Goethe's niemals möglich geweſen wäre. »Aus dem Frühling der Natur, aus dem Leben wie aus ſeinem Keime wächſt der ew'ge Würger nur!« Und andererſeits neben dieſem peinvollen Wühlen in den Nachtſeiten des Daſeins ganz folgerichtig, ebenſo wie in den Dramen, das Drängen nach der urſprünglichen Vollkraft, der zornmüthige Eifer der ſtrafenden Satire gegen die perfide Unnatur und Heuchelei der herrſchenden

Anſchauungen. Dies iſt der Sinn des Gedichts »An einen Moraliſten«, der von des Alters Winterwolkenthron auf den goldenen Mai der Jugend ſchmählt; »Die Armuth iſt, nach dem Aeſop, der Schätze verdächtige Verächterin«. Dies iſt der Sinn des Gedichts »Kaſtraten und Männer«, das ſpäter von dem Dichter unter dem Titel »Männerwürde« arg verſtümmelt und zuletzt ſogar unterdrückt wurde, das aber gleichwohl mit ſeinen humoriſtiſch derben Schlagworten volksthümlich geblieben iſt. »O pfui o pfui und wieder pfui den Elenden! — ſie haben verlieberlicht in einem Hui des Himmels beſte Gaben. Wie Wein von einem Chemikus durch die Retort getrieben; zum Teufel iſt der Spiritus, das Phlegma iſt geblieben. Drum fliehn ſie jeden Ehrenmann, ſein Glück wird ſie betrüben; wer keinen Menſchen machen kann, der kann auch keinen lieben!« Und man denke an »Die Kindesmörderin«; ein in der Sturm- und Drangperiode oft behandeltes Motiv, das darthun ſollte, daß die Härte des Geſetzes keinen Maßſtab habe für die tragiſchen Verwicklungen und Irrgänge des menſchlichen Herzens. Das Gedicht »Die ſchlimmen Monarchen« überbietet an revolutionärem Trotz und freilich auch an unbändiger Geſchmackloſigkeit Alles, was jemals politiſche Tendenzdichtung zu ſagen gewagt hat.

Es kam darauf an, ob es dem jungen Dichter gelingen werde, dieſe tiefe Verbitterung, welche die Knechtſchaft ſeiner Jugend und verderbliche Zeiteinflüſſe in ihn geworfen hatten, ſiegreich in ſich niederzukämpfen. Und von dieſem Geſichtspunkt iſt »Der Spaziergang unter den Linden« (1782) höchſt beachtenswerth. Ein Geſpräch zweier Freunde, von denen der Eine, der Glücklichere, die Welt mit froher Wärme umfaßt, der Andere ſie in die Trauerfarbe ſeines Mißgeſchicks kleidet. Jenem iſt die Welt die Hymne der allgegenwärtigen Liebe, dieſem iſt ſie nur der Sterbegeſang verlorener Seligkeit. Der Streit bleibt ungelöſt; aber man ſieht doch, daß ſich der Dichter ſeinen

inneren Zwiespalt klar zum Bewußtsein gebracht hatte und die Hoffnung dereinstiger glücklicher Versöhnung nicht von sich wies.

Und höchst überraschend ist der Einblick in Schiller's religiöse Denkart.

In manchen Gedichten der Anthologie noch ganz unverkennbare Nachwirkungen des anerzogenen Glaubens, in anderen Anklänge der Rousseau'schen Gefühlsreligion. Zugleich aber deutliche Einwirkung der französischen Materialisten, welche Schiller, wie seine Abhandlung »Ueber den Zusammenhang der thierischen Natur des Menschen mit seiner geistigen« unzweideutig bezeugt, emsig gelesen hatte. Noch Festhalten an dem Glauben an einen persönlichen Gott und an persönliche Unsterblichkeit; aber in der Gottesidee scharfes Betonen der Thatsächlichkeit der Natur, ohne welche Gott gar nicht gedacht werden könne. In dem Gedicht »Die Größe der Welt« sucht die Phantasie des Dichters die Unendlichkeit des Weltenraumes ganz zu umspannen; er will hinsegeln, wo kein Hauch mehr weht und wo der Markstein der Schöpfung steht; umsonst! vor ihm Unendlichkeit, hinter ihm Unendlichkeit. »Kühne Seglerin Phantasie, wirf ein muthloses Anker hie!« Und noch ausdrücklicher feiert die »Hymne an den Unendlichen«, die merkwürdigerweise später von der Gedichtsammlung ausgeschlossen wurde, die »ungeheure Natur« als »der Unendlichkeit Riesentochter«, als »den Spiegel Jehovah's«. »Brüllend spricht der Orkan Zebaoth's Namen aus, hingeschrieben mit dem Griffel des Blitzes. Kreaturen, erkennt Ihr mich? Schone, Herr, wir erkennen Dich!« Wie nah ist von hier aus der Schritt zu jener großartigen Weltanschauung, die in dem Gedicht »Die Freundschaft« einen so kühnen und erhabenen Ausdruck gefunden hat! »Geisterreich und Körperweltgewühle wälzet Eines Rades Schwung zum Ziele.«

„Freundlos war der große Weltenmeiſter,
Fühlte Mangel — darum ſchuf er Geiſter,
Sel'ge Spiegel ſeiner Seligkeit! —
Fand das höchſte Weſen ſchon kein Gleiches,
Aus dem Kelch des ganzen Seelenreiches
Schäumt ihm — die Unendlichkeit.“

Wir erkennen den eigentlichen Sinn dieſes denkwürdigen Gedichtes erſt, wenn wir es mit den philoſophiſchen Briefen zwiſchen Julius und Raphael vergleichen; bezeichnet es ſich doch ſelbſt in ſeiner Ueberſchrift als ein Bruchſtück derſelben! Die »Theoſophie des Julius« (Bd. 10, S. 284) fällt unzweifelhaft in dieſe Zeit. Und was iſt der Grundgedanke dieſer träumeriſchen Theoſophie, der man es freilich anſieht, daß hier kein geübter, folgerichtig fortſchreitender Denker ſpricht, von der aber der Verfaſſer rühmt, daß ſie ſein Herz geadelt und die Perſpective ſeines Lebens verſchönert habe? Dieſe Theoſophie ſagt: »Alle Vollkommenheiten im Univerſum ſind vereinigt in Gott. Gott und Natur ſind zwei Größen, die ſich vollkommen gleich ſind. Die ganze Summe von harmoniſcher Thätigkeit, die in der göttlichen Subſtanz beiſammen exiſtirt, iſt in der Natur, dem Abbild dieſer Subſtanz, zu unzähligen Graden und Maßen und Stufen vereinzelt; die Natur iſt ein unendlich getheilter Gott. Wie ſich im prismatiſchen Glaſe ein weißer Lichtſtreif in ſieben dunklere Strahlen ſpaltet, hat ſich das göttliche Ich in zahlloſe empfindende Subſtanzen gebrochen; wie ſieben dunklere Strahlen in einen hellen Lichtſtreif wieder zuſammenſchmelzen, würde aus der Vereinigung aller dieſer Subſtanzen ein göttliches Weſen hervorgehen. Die vorhandene Form des Naturgebäudes iſt das optiſche Glas, und alle Thätigkeiten der Geiſter ſind nur ein unendliches Farbenſpiel jenes einfachen göttlichen Strahles!« Und die Theoſophie fährt fort: »Die Anziehung der Elemente brachte die körperliche Form der Natur zu Stande; die Anziehung der Geiſter, in's Unendliche vervielfältigt und fortgeſetzt, müßte

endlich zur Aufhebung jener Trennung führen oder — darf ich es aussprechen? — Gott hervorbringen. Eine solche Anziehung ist Liebe. Also Liebe ist die Leiter, worauf wir emporklimmen zur Gottähnlichkeit; ohne Anspruch, uns selbst unbewußt, zielen wir dahin!«

Wer sieht hier nicht den offenen sonnenklaren Spinozismus?

Ein Epigramm der Anthologie auf Spinoza lautet: »Hier liegt ein Eichbaum umgerissen, sein Wipfel thät die Wolken küssen; er liegt am Grund — warum? Die Bauern hatten, hör ich reden, sein schönes Holz zum Bau vonnöthen, und rissen ihn deswegen um.«

Selbst die Laura-Oden wurzeln in dieser pantheistischen Grundlage. Suchen wir den Schwulst dieser Oden, in denen allerdings, um einen ihnen selbst entlehnten Ausdruck auf sie anzuwenden, die Gedanken oft des Verstandes Schranken überwirbeln, auf einen festen Wortlaut zurückzuführen, so ergiebt sich, daß all' das phantastische Hereinziehen des ewigen Ringganges der Planeten und aller Naturkräfte in diese Liebe (Phantasie an Laura), und all' das Erklären des Gluthverlangens aus dem Bewußtsein früherer Zusammengehörigkeit in anderen Welten (Geheimniß der Reminiscenz) nichts ist als die verzerrte Anwendung der Sätze und Gedanken, welche jene Theosophie über Gott, Welt, Liebe und Aufopferung aufgestellt hat. Den Schlüssel der Laura-Oden enthalten die Worte, welche Schiller (vgl. Schiller's Briefwechsel mit seiner Schwester. Von W. v. Maltzahn. 1875, S. 42) am 14. April 1783 ganz im Sinn seines Julius an Reinwald schrieb: »Gleichwie keine Vollkommenheit einzeln existiren kann, sondern diesen Namen nur in einer gewissen Beziehung auf einen allgemeinen Zweck verdient, so kann keine denkende Seele sich in sich selbst zurückziehen und mit sich begnügen. Der ewige innere Hang, in das Nebengeschöpf überzugehen oder dasselbe in sich hineinzuschlingen, es an sich zu reißen, ist Liebe. Und sind

nicht alle Erſcheinungen der Freundſchaft und Liebe vom ſanften Händedruck und Kuß bis zur innigſten Umarmung ſo viele Aeußerungen eines zur Vermiſchung ſtrebenden Weſens?«

Keine Frage, daß Schiller dieſe Spinoziſtiſche Sinnesweiſe erſt aus zweiter Hand hatte. Dies beweiſt die ganze Art ſowohl der wiſſenſchaftlichen wie der dichteriſchen Darſtellung, die nur ſprunghaft, nicht folgerichtig durchgebildet, nur ahnende Anempfindung, nicht tief innerliches Beſitzthum iſt. Dies beweiſt das ausdrückliche Zeugniß Schiller's ſelbſt. Aus ſeinem Briefwechſel mit Körner (Bd. 1, S. 127. 144) erhellt, daß vor 1787 ihm Spinoza niemals ein ernſtliches Selbſtſtudium geweſen. Aber die Thatſache dieſes frühen Spinozismus Schiller's bleibt beſtehen. Und dieſen pantheiſtiſchen Zug hat Schiller ſein ganzes Leben hindurch feſtgehalten.

Das Thema der religiöſen Denk- und Gewiſſensfreiheit drängte ſich daher jetzt mehr und mehr auch in ſeine dramatiſchen Pläne.

Als ſich Schiller in Bauerbach aufhielt, ſchwankte er zwiſchen einem Trauerſpiel »Friedrich Imhof« und »Maria Stuart«. Wir haben keinen Anhalt, welche Perſönlichkeit unter Friedrich Imhof gemeint iſt; aber ſicher iſt, daß es ein religionsgeſchichtlicher Stoff war. In einem Briefe vom März 1783 bittet Schiller (Briefwechſel mit ſeiner Schweſter, S. 30) ſeinen Freund Reinwald um Bücher über »Jeſuiten und Religionsveränderungen«, mit dem Zuſatz, er brauche dieſe Bücher, weil er nunmehr mit ſtarken Schritten auf ſeinen Imhof losgehe. In der Geſchichte Maria Stuart's liegt der Gegenſatz des Proteſtantismus und Katholicismus offen vor Augen; dieſer Gegenſatz würde jetzt vom jungen Dichter in einer ganz anderen Weiſe zum Nerv ſeiner Dichtung gemacht worden ſein als es von ihm auf der Höhe einer Kunſtbildung geſchah, auf welcher er mit den politiſchen und religiöſen Kämpfen ſeiner ſtürmenden

Jugendzeit nichts mehr gemein hatte. Ueber Imhof und Maria Stuart siegte zuletzt Don Carlos. Der erste Entwurf von 1783 hat sich erhalten; (vgl. Schiller's Briefwechsel mit seiner Schwester. 1875. S. 38 ff. Gödeke's Ausgabe. Bd. 3, S. 180). Er ist noch wirr und ungestalt, aber das treibende Motiv ist klar erkennbar. Noch ganz der satirische Boden der vorangegangenen Jugenddramen; nur nach der Seite des Religiösen und Kirchlichen. Die unglückliche Liebe des Infanten zur Königin sollte nur die Unterlage bilden zur farbenvollen Schilderung der geistlichen Tyrannei, wie sie in Spanien unter Philipp II. wüthete. Carlos sollte schuldlos als das Opfer pfäffischer Intrigue und Bosheit fallen, wie Ferdinand in Kabale und Liebe schuldlos als das Opfer staatlicher und gesellschaftlicher Tyrannei fällt. Am 14. April 1783 schreibt Schiller an Reinwald (Maltzahn. S. 44), er wolle es sich in diesem Drama zur Pflicht machen, in der Darstellung der Inquisition die prostituirte Menschheit zu rächen und ihre Schandflecken fürchterlich an den Pranger zu stellen. Schiller setzt hinzu: »Ich will, und sollte mein Carlos auch für das Theater verloren gehen, einer Menschenart, welche der Dolch der Tragödie bisher nur gestreift hat, den Dolch auf die Seele stoßen.«

Tiefgreifende innere und äußere Verwicklungen änderten allmälich den Plan des Don Carlos von Grund aus. Es ist leicht zu sehen, daß Vieles von den Ideen und Studien, die ursprünglich für Imhof und Don Carlos bestimmt waren, später in Schiller's Geisterseher übergegangen ist.

2.

Freigeisterei der Leidenschaft. — Resignation. — An die Freude.

Seit Schiller's Flucht aus Stuttgart, am 17. September 1781, war sein Leben ein sehr gedrücktes und unstetes. Der bunteste Wechsel der Aufenthaltsorte; zuerst in Mannheim, dann in Oggersheim, dann in Bauerbach bei Meiningen, zuletzt wieder in Mannheim. Mitten unter den begeistertsten und aufregendsten Arbeiten die quälendsten Nahrungssorgen; mehr als einmal standen düstere Selbstmordgedanken vor seiner Seele. Und dabei unläugbar alle Leichtfertigkeiten genialer Jugend. Auf die Mannheimer Zeit bezieht es sich, wenn Schiller, als ihm Goethe die ersten Bücher von Wilhelm Meister's Lehrjahren schickte, am 9. December 1794 an Goethe schreibt, daß er die Treue des Gemäldes der theatralischen Wirthschaft und Liebschaft mit voller Competenz beurtheilen könne, da er leider mit beiden besser bekannt sei als er zu wünschen Ursache habe.

Und eben jetzt sah sich der fünfundzwanzigjährige Jüngling wieder in neue Stürme geworfen, die sein tiefstes Leben durchschütterten.

Am 9. Mai 1784 lernte Schiller in Mannheim Charlotte v. Kalb kennen. Eine junge Frau von zartester und anmuthigster Schönheit; feinsinnig, geistvoll, schwärmerisch. Von herzlosen Verwandten war sie zur Heirath mit einem ungeliebten Mann gezwungen worden; er stand in der benachbarten Festung Landau in Garnison. Bald wurden Schiller und Charlotte v. Kalb von der innigsten Leidenschaft erfaßt. Schiller kämpfte den Kampf Werther's.

Das Gedicht »Freigeisterei der Leidenschaft« (Gödeke, Bd. 4, S. 23) stammt aus der ringenden Zeit dieser Liebe, obgleich

es erſt 1786 in der Thalia veröffentlicht und dort abſichtlich in Bezug zu den phantaſtiſchen Laura-Oden geſtellt wurde. In der Gedichtsſammlung führt es die Ueberſchrift »Der Kampf«. In der jetzigen Faſſung, die alles Verfängliche und Anſtößige ängſtlich ausgetilgt hat, iſt es völlig farblos und unverſtändlich; in der urſprünglichen Faſſung iſt es wild und trotzig, ganz im Sinn der Sturm- und Drangperiode nur das Recht der Leidenſchaft gegen alle beſchränkende Satzung behauptend.

Auch der Plan des Don Carlos gewann unter der Gewalt dieſer Leidenſchaft ein durchaus verändertes Ziel. Dieſer zweite Plan liegt offen vor in den Bruchſtücken, welche in der Thalia von 1785 und 1786 veröffentlicht wurden. Die Hauptbedeutung liegt nicht mehr in den ſatiriſchen Angriffen auf Inquiſition und Pfaffenthum, ſondern auf der Liebe des Prinzen, »deren leiſeſte Aeußerung Verbrechen iſt, die mit einem unwiderruflichen Religionsgeſetz ſtreitet und die ſich ohne Aufhören an der Grenzmauer der Natur zerſchlägt«, und auf der Liebe der Fürſtin, »deren Herz, deren ganze weibliche Glückſeligkeit einer traurigen Staatsmaxime hingeſchlachtet worden«. In der »Freigeiſterei der Leidenſchaft« heißt es: »Woher dies Zittern, dies unnennbare Entſetzen, wenn mich Dein liebevoller Arm umſchlang? Weil Dich ein Eid, den auch ſchon Wallungen verletzen, in fremde Feſſeln zwang? Weil ein Gebrauch, den die Geſetze heilig prägen, des Zufalls ſchwere Miſſethat geweiht? Nein — unerſchrocken trotz' ich dem Bund entgegen, den die erröthende Natur bereut. O zittre nicht — Du haſt als Sünderin geſchworen, ein Meineid iſt der Reue fromme Pflicht. Das Herz war mein, das Du vor dem Altar verloren; mit Menſchenfreuden ſpielt der Himmel nicht!« Faſt gleichlautend ſagt Carlos: »Die Rechte meiner Liebe ſind älter als die Formel am Altar.« Der freigeiſtige Prinz wurde das Ebenbild des frei-

geiſtigen Dichters, die Königin Eliſabeth erhielt die Züge Charlotten's. Die Tragödie wurde der Kampf des zügelloſen Herzens gegen die Tyrannei der Ehe. Für Schiller, der überall auf die ſchärfſten und ſchroffſten dramatiſchen Gegenſätze ausging, mochte es etwas ganz beſonders Verlockendes haben, daß dieſer tragiſche Kampf zwiſchen Herz und Geſetz zugleich ein Kampf zwiſchen Sohn und Vater war.

Mit dieſen Richtungen und Stimmungen auf's engſte zuſammenhängend iſt das Gedicht »Reſignation«, das ebenfalls zuerſt in der Thalia von 1786 erſchien. Unter dem unbeholfenen Ausdruck kommt der Gedanke nicht zu voller Durchſichtigkeit. Daher geſchieht es wohl, daß Manche, durch den ſchlecht gewählten Titel verleitet, in dieſem Gedicht die Forderung ſchmerzlicher Entſagung erblicken. Nicht aber eine Empfehlung, ſondern eine Verwerfung der Entſagungslehre iſt es, ein Aufruf zu Glück und Genuß. Eine abgeſchiedene Seele, der des Lebens Mai abgeblüht iſt, tritt vor den Thron der ewigen Vergeltung. Sie fordert den Lohn der Seligkeit; auf Erden habe ſie nichts von Seligkeit gewußt, alle ihre Freude habe ſie der Ausſicht auf die Ewigkeit geopfert, ſo oft auch das Schlangenheer der Spötter dieſen hoffenden Glauben als nur durch Verjährung geweihten Wahn bewitzelte. Ein unſichtbarer Genius weiſt den fordernden Schatten ab. Wer glauben kann, der mag entbehren; ſein Glaube iſt ſein zugewogenes Glück. Wer aber nicht glauben kann, genieße; was man von der Minute ausgeſchlagen, giebt keine Ewigkeit zurück. Die Weltgeſchichte iſt das Weltgericht; nicht im Jenſeits, ſondern im Dieſſeits iſt Himmel und Hölle.

Endlich erkannte Schiller doch die Nothwendigkeit der Selbſtbeſinnung. Verwicklungen mit dem Gemahl Charlotten's ſcheinen nicht ausgeblieben zu ſein. Die Trennung war für beide Theile eine erſchütternd ſchmerzliche. Noch im Jahr 1788, als ſie wieder in Weimar zuſammentrafen, dachten ſie ernſtlich an eine

Verbindung. Sie scheiterte an den Schwierigkeiten, welche sich der Ehescheidung Charlotten's entgegenstellten.

Man erschrickt vor dem Gedanken, sich Schiller an der Seite dieser zwar anmuthigen und geistvollen, aber unsäglich empfindelnden und excentrischen Frau zu denken. Schiller selbst hat später wiederholt ausgesprochen, der Einfluß Charlotten's sei für ihn nicht wohlthätig gewesen. Charlotte von Kalb ist auch die »Titanide« Jean Paul's. Mit Jean Paul erlebte sie die gleiche Liebe und das gleiche Schicksal. Ihr Leben wurde nachher ein entsetzlich trauriges. Sie verarmte und erblindete. Im Mai 1843 starb sie zu Berlin, eine Greisin von zweiundachtzig Jahren.

Von Mannheim ging Schiller nach Leipzig, in unnennbarer Bedrängniß des Herzens. Es war im April 1785.

Wir stehen vor einer der wichtigsten Wendungen seines Lebens. Eine neue Epoche begann für ihn; eine Epoche der Sammlung und Klärung.

Körner's Freundschaft war es gewesen, die den jungen Dichter nach Leipzig führte. An Körner's warmem Freundesherz gesundete Schiller zu innerer Versöhnung, zu vertrauender Lebensfreudigkeit.

Schiller hatte, wie alle großen Menschen, das glühendste Freundschaftsbedürfniß. Aus Bauerbach schrieb er am 14. April 1783 an Reinwald (Briefwechsel mit seiner Schwester. S. 43), das sei bewiesen wahr, daß jeder große Dichter wenigstens die Kraft zur höchsten Freundschaft besitzen müsse, wenn er sie auch nicht immer äußere; ja ein anderes Mal hatte er um dieselbe Zeit (ebend. S. 35) mit bestimmter Anwendung auf sich selbst an Reinwald geschrieben, das Werk eines Freundes werde es sein, ihn mit dem Menschengeschlecht, das sich ihm auf einigen häßlichen Blößen gezeigt, wieder auszusöhnen, und seine Muse, die schon auf dem halben Wege nach dem Cocytus sei, wieder in

das Leben zurückzuführen. Dieſes Glück war ihm jetzt in Körner unerwartet und im höchſten Maß zutheilgeworden. Auf die wunderlichſte Weiſe hatte ſich dieſe Freundſchaft geſchloſſen. Im Anfang des Juni 1784 hatte Körner, damals ein junger Mann von ſiebenundzwanzig Jahren, im Verein mit ſeiner Braut und ſeiner Schwägerin und deren Bräutigam Huber, ohne Nennung der Namen, an Schiller Briefe und kleine Liebeszeichen geſendet, ihm dankende Bewunderung auszudrücken. Schiller war von dieſer Ueberraſchung auf's tiefſte ergriffen. Am 7. Juni (vgl. Schiller's Beziehungen zu Eltern und Geſchwiſtern 1859. S. 447) ſchreibt er an ſeine mütterliche Freundin Frau von Wolzogen: »Ein ſolches Geſchenk iſt mir eine größere Belohnung als der laute Zuruf der Welt; und wenn ich das nun weiter verfolge, wenn ich mir denke, daß in der Welt vielleicht mehr ſolche Zirkel ſind, die mich unbekannt lieben, und daß vielleicht in hundert und mehr Jahren, wenn mein Staub ſchon lange verweht iſt, man mein Andenken ſegnet und mir noch im Grabe Thränen und Bewunderung zollt, dann, meine Theuerſte, freue ich mich meines Dichterberufes und verſöhne mich mit Gott und meinem oft harten Verhängniß.« Gleichwohl hatte Schiller in unbegreiflicher Fahrläſſigkeit ſieben Monate nicht geantwortet; nur in ſeinem Herzen das ſüße Bewußtſein tragend: »Dieſe Menſchen gehören Dir, dieſen Menſchen gehörſt Du!« Nachdem im December 1784 endlich die Antwort Schiller's erfolgt war, hatte der herzlichſte Briefwechſel begonnen. Schiller wußte, wohin er ſich zu wenden habe, als ihm die unglückliche Liebe zu Charlotte den Entſchluß aufdrängte, Mannheim zu verlaſſen. »Ich muß zu Ihnen«, hatte er am 10. Februar 1785 an die neuen Freunde geſchrieben, »muß in Ihrem Umgang, in der innigſten Verkettung mit Ihnen mein eigenes Herz wieder genießen lernen und mein ganzes Daſein wieder in lebendigeren Schwung bringen. Meine poetiſche Ader ſtockt, wie mein Herz für meine bisherigen Zirkel

vertrocknete. Bei Ihnen will ich, werde ich alles doppelt, dreifach wieder ſein, was ich ehemals geweſen bin, und mehr als das Alles, o meine Beſten, ich werde glücklich ſein. Ich war's noch nie. Weinen Sie um mich, daß ich ein ſolches Geſtändniß thun muß. Ich war noch nicht glücklich, denn Ruhm und Bewunderung und die ganze übrige Begleitung der Schriftſtellerei wägen auch nicht einen einzigen Moment auf, den Freundſchaft und Liebe bereiten, das Herz darbt dabei.« Nun war der Entſchluß ausgeführt. Schiller war nach Leipzig gekommen. Mit den überſchwenglichſten Hoffnungen. Und doch wurden ſie durch das Zuſammenleben übertroffen. Ein Gefühl der Glückſeligkeit erfüllte den Dichter, von dem er ſich, nach ſeinem eigenen Ausdruck, bisher nicht einmal hatte ein Bild machen können. Eine Umwälzung bis in's tiefſte Herz. Froher ſah der junge Dichter in die Zukunft, liebend umfaßte er die ganze Welt. Am 3. Juli 1785 ſchreibt Schiller aus Gohlis an Körner: »Mit weicher Beſchämung, die nicht niederdrückt, ſondern männlich emporrafft, ſehe ich rückwärts in die Vergangenheit, die ich durch die unglücklichſte Verſchwendung mißbrauchte. Ich fühle die kühne Anlage meiner Kräfte, das mißlungene, vielleicht große Vorhaben der Natur mit mir. Eine Hälfte wurde durch die wahnſinnige Methode meiner Erziehung und die Mißlaune meines Schickſals, die zweite und größere aber durch mich ſelber zernichtet. Tief, beſter Freund, habe ich das empfunden, und in der allgemeinen feurigen Gährung meiner Gefühle haben ſich Kopf und Herz zu dem herkuliſchen Gelübde vereinigt, die Vergangenheit nachzuholen und den edlen Wettlauf zum höchſten Ziel von vorn anzufangen. O mein Freund, nur unſerer innigen Verkettung, unſerer heiligen Freundſchaft allein war es vorbehalten, uns groß und gut und glücklich zu machen. Die gütige Vorſehung, die meine leiſeſten Wünſche hörte, hat mich Dir in die Arme geführt, und ich hoffe, auch Dich mir«.

Der dithyrambiſche Ausdruck dieſes tiefen ſchwellenden Glücksgefühls iſt das hohe Lied an die Freude.

Freude, ſchöner Götterfunken,
Tochter aus Elyſium,
Wir betreten feuertrunken
Himmliſche, Dein Heiligthum.
Deine Zauber binden wieder,
Was der Mode Schwert getheilt;
Bettler werden Fürſtenbrüder,
Wo Dein ſanfter Flügel weilt.

Chor.

Seid umſchlungen Millionen!
Dieſen Kuß der ganzen Welt!
Brüder — überm Sternenzelt
Muß ein lieber Vater wohnen.

3.

Don Carlos. Der Geiſterſeher. Der Menſchenfeind.

Am 11. September 1785 war Schiller ſeinem Freund Körner nach Dresden gefolgt. In Dresden und in der heiteren Einſamkeit des lieblichen, von Berg und Wald und Fluß umkränzten Körner'ſchen Landſitzes in Loſchwitz wurde Don Carlos umgearbeitet und vollendet.

In jeder Zeile das Glück und die ſtolze Begeiſterung des neugewonnenen Lebens. Was die innerſte Seele und der leitende Gedanke jener in Gohlis gedichteten Dithyrambe an die Freude geweſen war, das liebende Umfaſſen der ganzen Menſchheit, der Ruf nach Menſchlichkeit auf Königsthronen und nach Rettung von Tyrannenketten, das wurde jetzt auch die innerſte Seele und der leitende Gedanke ſeines Dramas.

Nicht mehr eine Satire gegen Pfaffenthum und Inquiſition, wie im erſten Entwurf zu Bauerbach, nicht mehr eine

Familientragödie eines fürſtlichen Hauſes, wie in der Mannheimer Bearbeitung, ſondern das begeiſterte Evangelium eines kommenden neuen Völkerfrühlings. Die früheren Motive und Ausführungen wurden nur beibehalten, inſoweit ſie dienten, der handlungsloſen politiſchen Lyrik feſten Halt und feſte dramatiſche Spannung zu geben.

Mit dem veränderten Plan drängte ſich auch ein anderer Held in den Vordergrund. Früher war Marquis Poſa in ſo durchaus untergeordneter Stellung gedacht, daß in den Briefen Schiller's an Dalberg und Reinwald, in welchen er ſich über die Perſonen ſeines Dramas ausſpricht, derſelbe gar nicht erwähnt wird; jetzt wächſt Poſa Allen und ganz beſonders auch Don Carlos ſelbſt weit über den Kopf und wird der Hauptheld der letzten Akte.

Lediglich in Marquis Poſa liegt die unſterbliche Größe und Hoheit dieſer Dichtung. Marquis Poſa iſt die Poeſie des politiſchen Idealismus. Sein Herz ſchlägt der ganzen Menſchheit; ſeine Neigung iſt die Welt mit allen kommenden Geſchlechtern. Das Jahrhundert iſt ſeinem Ideal nicht reif; er lebt ein Bürger Derer, die da kommen werden.

Dies iſt die Form, in welcher wir Schiller's Don Carlos jetzt leſen. Es iſt der Abſchluß der Schiller'ſchen Jugenddramen. Don Carlos verhält ſich zu den Räubern, zu Fiesco, zu Kabale und Liebe, wie das Ziel zum Weg. Dort der Kampf gegen die beſtehenden Zuſtände und Wirklichkeiten; hier der Kampf für die Verwirklichung beſtimmter Zukunftsideale. Dort wird die alte Welt zertrümmert; hier ſoll ein neues Gebäude des menſchlichen Daſeins gegründet und aufgeführt werden. Was er verneint und nicht will, hat der Dichter zuerſt mit blutendem Herzen in mehreren Weiſen auseinandergeſetzt; hier wird, was er bejaht und was er will, mit freier und begeiſterter Seele in ein großes Gemälde zuſammengefaßt. Dort das harte bittere Gefühl, das mit jedem ausſichts-

loſen Kampf verbunden iſt; hier ſehen wir nicht blos Schiller's hohen Freiheitsſinn, ſondern auch ſeines Herzens ſchöne Menſchlichkeit.

Schiller wollte einſt einen zweiten Theil der Räuber ſchreiben, die Diſſonanzen des erſten Theils harmoniſch aufzulöſen. Don Carlos iſt dieſer zweite Theil der Räuber. Nicht im Rückwärts zu einem wilden phantaſtiſchen Naturzuſtand, ſondern im Vorwärts durchgeführter und voll verwirklichter Bildung, nicht in der Flucht aus der Geſellſchaft, ſondern in der ernſten und muthvollen Bethätigung in derſelben liegt das Ideal von Völkerglück und Welterneuerung.

An Marquis Poſa vor Allem denken wir, wenn wir Schiller den Dichter der Freiheit nennen. Welcher deutſche Jüngling erlebt nicht eine Zeit, in welcher ihm Marquis Poſa ein Höchſtes iſt?

Künſtleriſch freilich iſt Don Carlos eine der ſchwächſten Schöpfungen Schiller's. Der Dichter hat nicht vermocht, die zu verſchiedenen Zeiten und aus ſehr verſchiedenen Abſichten und Stimmungen entſtandenen Beſtandtheile zu feſter und folgerichtiger Einheit ineinanderzuſchmelzen. Daher das Zerfahrene und Verworrene in der Führung der dramatiſchen Handlung, namentlich in der Ableitung der Kataſtrophe, die nicht, wie es die Grundbedingung aller ächten Tragik iſt, aus der unumgänglichen Nothwendigkeit der gegebenen Verhältniſſe und Charaktere ſelbſt entſpringt, ſondern nur durch die alleräußerlichſten und darum unkünſtleriſchſten Mittel, durch die handgreiflichſten Intriguen und Mißverſtändniſſe herbeigeführt wird. Die gewaltſame und pſychologiſch völlig unmögliche Art, wie Marquis Poſa mit dem Schickſal ſeines Freundes Carlos ſein waghalſiges Spiel treibt und zuletzt wie ein bankerotter Spieler ſelbſt ſeinen Tod ſucht, iſt, ſoviel ſich auch Schiller's Briefe über Don Carlos abmühen, ſie zu erklären und zu vertheidigen, nur das Armuthszeugniß eines Dichters, der ſeine Perſonen nicht von der Bühne

zu bringen weiß, weil das ganze Stück von Hause aus falsch angelegt ist. Und daher auch das Zerfahrene und Verworrene in der Charakterzeichnung, die in der zweiten Hälfte nicht nur alle individualisirende Kraft verliert, sondern auch mit allen Gesetzen der Möglichkeit und Wahrscheinlichkeit in den schreiendsten Widerspruch tritt. Grade die berühmteste und gehaltvollste Scene, das Zwiegespräch zwischen König Philipp und Marquis Posa, wird von diesem Vorwurf am schwersten getroffen.

Gleichwohl ist Don Carlos auch künstlerisch in Schiller's Entwicklungsgang ein sehr bedeutender Umschwung. Nach Lessing's Vorgang im Nathan wählte Schiller den jambischen Vers, um der Idealität des Stoffs den Glanz und die Würde des hohen Stils zu geben. Es war der bewußte Bruch mit dem grellen Natürlichkeitsstreben seiner ersten Dramen. In einem Briefe an Dalberg vom 24. August 1784 spricht Schiller offen als Ziel aus, daß es gelte, zwischen den beiden »Extremen« des englischen und französischen Geschmacks ein heilsames Gleichgewicht zu finden.

Neben dem Don Carlos stehen zwei Bruchstücke, deren Conception ebenfalls in die Dresdener Zeit fällt. Das eine ist der Geisterseher, das andere der Menschenfeind.

Der Geisterseher ist ein sehr wesentlicher Zug in Schiller's Charakterbild. Schiller nimmt hier das Motiv wieder auf, das die letzte Gestaltung des Don Carlos fallengelassen oder doch nur zum Nebenmotiv herabgedrückt hatte. Es ist der Kampf gegen die Tyrannei der Kirche und des Pfaffenthums; und zwar mit unmittelbarster Beziehung auf die nächsten Tagesereignisse.

Schiller's Geisterseher ist ein Tendenzroman gegen die jesuitische Propaganda, die in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts wieder um so arglistiger und geschäftiger ihr unheimliches Wesen trieb, je mehr sie durch die großen Auf-

klärungskämpfe an Boden verloren hatte und verzweifelt um Leben und Tod kämpfte. Nicolai verfiel dem Gespött, als er überall nur das geheime Spiel jesuitischer Intrigue sah; in der Sache selbst aber stand, wie die Folgezeit sattsam gelehrt hat, das Recht weit mehr auf der Seite Nicolai's als auf der Seite der Spötter. Es ist sehr zu bedauern, daß über Anlaß und Entstehung des Geisterssehers nur so dürftige Kunde erhalten ist; seine Absicht spricht der Dichter offen aus, wenn er sogleich im Eingang seinen Roman einen Beitrag zur Geschichte des Betrugs und der Verirrungen des menschlichen Geistes nennt, und dabei ausdrücklich hinzufügt, daß man sowohl über die Kühnheit des Zwecks, den die Bosheit zu entwerfen und zu verfolgen im Stande sei, wie über die Mittel, die sie zur Sicherstellung ihres Zwecks aufzubieten vermöge, erstaunen werde. Wahrscheinlich hat Elise von der Recke, der Familie Körner's befreundet, durch ihre Enthüllungen über Cagliostro auf Erfindung und Gestaltung des Romans erheblich eingewirkt.

Mit raffinirtester Schlauheit wird ein Prinz eines kleinen deutschen protestantischen Fürstenhauses von den Jesuiten zum Katholicismus gezogen; und die Jesuiten schrecken nicht zurück, ihm den Weg zum Thron zu bahnen, obgleich dieser Weg nur durch Blut und Verbrechen geht. Die Berauschung der Phantasie durch trügerischen Geisterspuk, die Einführung in den bannenden Pomp geheimer Ordensbrüderschaften, die Aufstachelung des zweifelnden Grübelns zur Freigeisterei, die dem Halbgebildeten den alten Glauben entzieht, ohne ihm doch innere Selbstbefriedigung geben zu können, die Verführung zu Spiel und Aufwand und daraus entspringender Schuldenlast, die den Unabhängigen in die drückendste Abhängigkeit stellt, die Erregung der niedrigen Leidenschaften der Sinnlichkeit und Herrschsucht, und alle die perfiden Schliche und Kniffe, welche den Arglosen von Schritt zu Schritt immer mehr und mehr bethören und umstricken, bis er zuletzt

unentrinnbar den dunklen Mächten verfallen ist, sind mit einer Feinfühligkeit und Lebendigkeit der Seelenmalerei, mit einer Sorgsamkeit und Meisterschaft der Motivirung, mit einer Fülle und Thatsächlichkeit der Erfindung und Darstellung und mit einer Kunst dramatischer Steigerung gedacht und behandelt, daß nach dieser Seite hin der Geisterseher unbedingt eine der vollendetsten Schöpfungen Schiller's ist. Nur die gleichzeitige kleine Novelle »Der Verbrecher aus verlorener Ehre« ist an psychologischer Feinheit dem Geisterseher vergleichbar.

Woher also, daß Schiller nichtsdestoweniger eine so mächtige Schöpfung, sogar noch während er an ihr arbeitete, mit auffallender Geringschätzung betrachtet, sie in seinen Briefen als eine flache Farce und sündliche Schmiererei bezeichnet und sie zuletzt, ohne sie zu beenden, mißmuthig bei Seite schiebt? Erhebend zeigt sich, was ächter Künstlerernst zu bedeuten hat. Schon im Don Carlos hatte Schiller den Forderungen höchster Kunstidealität nachgestrebt, und hier sah er sich wieder in die Schilderung trübster Lebenswirklichkeit zurückgewiesen; Schiller war dem von ihm gewählten Stoff entwachsen, noch ehe er die Ausführung desselben begonnen. Und mit der fortschreitenden Ausführung steigerte sich immer mehr die Einsicht in dieses Mißverhältniß. Eben jetzt war Schiller von Dresden nach Weimar übergesiedelt und eben jetzt hatte er sich, wohl zunächst auf die Anregung Herder's, mehr als je in die Dichtung der Griechen, besonders Homer's vertieft, um, wie er an Körner schreibt, seinen durch Spitzfindigkeit, Künstelei und Witz von der wahren Einfalt abgeirrten Geschmack wieder zu läutern. Wie hätte er da nicht erkennen sollen, daß auch der Geisterseher, wie das Meiste seiner Jugenddichtung, nur in das bedenkliche, den Forderungen ächter Kunst nicht entsprechende Gebiet der sogenannten pathologischen Dichtung gehöre, d. h. nur eine peinigende Krankheitsgeschichte der Zeit sei, nicht die reine und heitere Darstellung schöner har-

moniſcher Menſchennatur. Und die Schäden dieſes blos pathologiſchen Motivs hätten gegen den Schluß des Romans nur immer offener hervortreten müſſen.

Tiefer noch in das innerſte Leben Schiller's griff das zweite Bruchſtück aus dieſer Zeit, der Menſchenfeind. Es wurde im Herbſt 1786 ausgeführt, ſogleich nach der Vollendung des Don Carlos. Ueber den Zweck und die Grundidee kann kein Zweifel ſein, da es in der erſten Veröffentlichung im elften Heft der Thalia (1790) die Ueberſchrift »Der verſöhnte Menſchenfeind« trägt. In der leidenſchaftlich bedrängten Zeit ſeines Mannheimer Aufenthalts hatte Schiller die düſtere Schroffheit des Shakeſpeare'ſchen Timon mit überſchwenglichem Lob geprieſen; jetzt nachdem er den Frieden gefunden, drängte es ihn, die Nichtigkeit und Krankhaftigkeit dieſer nagenden Verbitterung und das frohe Glücksgefühl der ſiegreich erkämpften Verſöhnung zur dichteriſchen Darſtellung zu bringen. Daher die unendliche Wärme, mit welcher Schiller lange Zeit dieſen Plan hegte. Noch in einem Briefe vom 25. Februar 1789 ſpricht er gegen Körner die Meinung aus, vielleicht werde der Menſchenfeind einmal ſeinen ganzen Credit begründen. Gleichwohl iſt es bei dem Anfang geblieben. Und wir haben darüber nicht zu klagen. Was vorliegt, iſt unerquicklich. Grollender Weltſchmerz, deſſen Weisheit darin beſteht, daß, wo der Menſch wandelt, das Bild der Gottheit verſchwindet. Wo war auf ſolchem Grund die Möglichkeit innerer Befreiung und Wiedergeburt? Der Dichter gab den Stoff auf, weil er nach wiederholten verunglückten Verſuchen die Ueberzeugung gewann, daß ſein Kampf mit dem Stoff ein fruchtloſer, daß für die tragiſche Behandlung dieſe Art Menſchenhaß viel zu allgemein und unbeſtimmt ſei.

Bei Goethe ſind wir gewöhnt, überall auf den innigen und untrennbaren Zuſammenhang zwiſchen ſeinem Leben und Dichten zu achten. In Schillers Jugenddichtungen iſt dieſer Zuſammenhang ein nicht minder inniger und untrennbarer. Und in dieſem

Sinn iſt es wahrlich bedeutſam, daß am Ende ſeiner Dresdener Epoche die Idee des verſöhnten Menſchenfeindes ſteht. Wir wiſſen ſo wenig von den Einzelnheiten ſeines Lebens in Dresden. Aber Thatſache iſt, daß dieſe Zeit für Schiller eine entſcheidende war. Seine phantaſtiſche Ueberſchwenglichkeit hatte ſich an der klaren und maßvollen Beſonnenheit Körner's ernüchtert, ſein einſt ſo ungebärdiges Titanenthum hatte ſich im Anſchauen und Mitgenießen des ruhigen Glückes geordneten Familienlebens und anſpruchslos befriedigter Lebensverhältniſſe geläutert. Der Bruch mit der Sturm- und Drangperiode vollzog ſich fortan mit vollſter und klarſter Bewußtheit.

Verſöhnung, aber in dieſer Verſöhnung Erhebung. Einſicht in die Unerläßlichkeit der Beſchränkung; aber innerhalb dieſer undurchbrechbaren Beſchränkung nur um ſo feſteres Streben nach Rettung und Verwirklichung des unaufgebbaren Ideals reiner und ſchöner Menſchlichkeit.

Es bezeichnet die Weltanſchauung der ſtürmenden Jugendzeit Schiller's, wenn Schiller in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung (Bd. 12, S. 185) ſagt, daß wir uns mit ſchmerzlichem Verlangen nach der Natur zurückſehnen, ſobald wir angefangen haben, die Drangſale der Kultur zu erfahren; aber es bezeichnet die Weltanſchauung der erlangten Reife und Klärung, wenn Schiller in derſelben Abhandlung (S. 216) hinzufügt, daß die Löſung dieſes Streites nur in der geiſtreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung liege.

Aus dieſer Einſicht quoll ihm das unabweisbare Bedürfniß größerer wiſſenſchaftlicher Vertiefung. Was für Goethe die italieniſche Reiſe und die Naturwiſſenſchaft war, das wurden für Schiller ſeine geſchichtlichen und philoſophiſchen Studien.

In der Recenſion über Bürger's Gedichte, die weſentlich als ein kritiſcher Rückblick Schiller's auf ſeine eigene dichteriſche Vergangenheit zu betrachten iſt, ſagt Schiller: »Es iſt nicht

genug, Empfindungen mit erhöhten Farben zu ſchildern, man muß auch erhöht empfinden; Begeiſterung allein iſt nicht genug, man fordert die Begeiſterung eines gebildeten Geiſtes. Alles, was der Dichter uns geben kann, iſt ſeine Individualität; dieſe muß es alſo werth ſein, vor Welt und Nachwelt ausgeſtellt zu werden. Dieſe ſeine Individualität ſo ſehr als möglich zu veredeln, zur reinſten herrlichſten Menſchlichkeit hinaufzuläutern, iſt ſein erſtes und wichtigſtes Geſchäft, ehe er es unternehmen darf, die Vortrefflichen zu rühren.«

Zehntes Kapitel.

Theater und Roman.

1.

Theater.

Schröder und Fleck. — Die Ritterstücke. Schröder's und Iffland's bürgerliche Familiengemälde.

Die glänzendste Verwirklichung fand die lebendige Shakespearebegeisterung der deutschen Sturm- und Drangperiode in der deutschen Schauspielkunst. Was Lessing bisher nur als frommen Wunsch ausgesprochen hatte, Shakespeare »mit einigen bescheidenen Veränderungen« auf der deutschen Bühne zu sehen, das erfüllte sich jetzt in einer Vollendung und Meisterschaft, die uns Nachgeborenen längst wieder nur ein verklungenes Märchen besserer Tage geworden. Die Sturm- und Drangperiode war das goldene Zeitalter der deutschen Bühnengeschichte.

Wie recht hatte Lessing gehabt, als er den vorschnellen Tadlern der Wieland'schen Shakespeareübersetzung mahnend zurief, man solle von den Fehlern derselben kein solches Aufheben machen. Durch Wieland's Shakespeareübersetzung wurde Shakespeare der deutschen Bühne erobert. An Wieland's Shakespeareübersetzung haben sich unsere großen Shakespearedarsteller gebildet.

Merkwürdigerweiſe waren es zuerſt die Wiener Theater, welche ſich dieſer Schätze bemächtigten. Stephanie der Jüngere hatte 1773 Macbeth, Heufeld 1774 Hamlet bearbeitet, doch noch durchaus roh in der Weiſe der hergebrachten Spektakelſtücke. Der unſterbliche Ruhm, der eigentliche Eroberer Shakeſpeare's für die deutſche Bühne und zugleich einer der größten Shakeſpearedarſteller geweſen zu ſein, die es jemals gegeben hat, gebührt Schröder.

Friedrich Ludwig Schröder, am 3. November 1744 zu Schwerin geboren, war in der Schauſpielergeſellſchaft ſeines Stiefvaters Ackermann großgeworden. Eine abenteuerliche wüſte Jugend, die ihn aber zum großen Schauſpieler ausgebildet hatte, lag hinter ihm. Seit dem Jahr 1771 hatte er, vereint mit ſeiner Mutter, die Führung der Ackermann'ſchen Truppe übernommen. Sie hatte ihren Sitz in Hamburg. Nie hat ein darſtellender Künſtler, nie hat ein Theaterprincipal ſeine Aufgabe größer und würdiger erfaßt.

Schröder war aus der Schule Leſſing's hervorgegangen. Eckhof, deſſen Größe der Jüngling beneidete, aber auf's tiefſte bewunderte, und Ackermann, der in bürgerlichen und komiſchen Rollen neben Eckhof als ein faſt gleich Großer ſtand, hatte auf ihn die fruchtbarſte Einwirkung geübt. Als Marinelli zuerſt hatte er ſich als vollendeter Charakterſpieler gezeigt. Aber ſein eigenſtes Weſen gehörte doch dem neuen Geſchlecht an. Er war der Erſte, welcher es wagte, Götz aufzuführen. Für die kühnen und eigenſinnigen Schöpfungen von Lenz und Klinger hatte er die ausgeſprochenſte Vorliebe. Wie natürlich alſo, daß es ihn unaufhaltſam drängte, von den Nachahmern auf das Urbild, von den Stürmern und Drängern auf Shakeſpeare ſelbſt zurückzugehen!

In ſeinem verwilderten Knabenleben, im Herbſt 1758, hatte er zu Königsberg von einem herumziehenden Seiltänzer einzelne

Auftritte aus Othello, Hamlet und Lear gehört (vgl. Schröder's Leben von F. L. W. Meyer, Bd. 1, S. 57), der Eindruck war unauslöschlich. Wieland's Ueberſetzung, die ſeit 1762 in raſcher Folge erſchien, wurde, wie Schröder's Biograph (ebend. S. 113) ſich ausdrückt, von ihm verſchlungen und blieb fortan ſein Haupt- und Grundbuch. Im Jahr 1771 hatte Schröder eigens eine kleine Geſellſchaft gebildeter Theaterfreunde geſtiftet (ebend. S. 223), denen er Wieland's Shakeſpeare, Steinbrüchel's Theater der Griechen und andere der Aufführung verſagte Dichtungen vorlas. Endlich wagte er den letzten entſcheidenden Schritt. Ermuthigt durch eine Aufführung des Hamlet, die er im Juli 1776 zu Prag geſehen, brachte er am 20. September deſſelben Jahres Hamlet nach einer von ihm ſelbſt verfaßten Bearbeitung. Brockmann ſpielte die Rolle Hamlet's, Schröder den Geiſt. Der Erfolg war ein über alle Erwartung günſtiger. »Hamlet und Brockmann«, erzählt Meyer (ebend. S. 291), »waren in Hamburg an der Tagesordnung des Geſprächs und des Geſangs, beſchäftigten die zeichnenden Künſte und ſtanden in getriebenem Bildwerk, in Kupferſtichen und Münzen vor den Schauläden.« Raſch griff der begeiſterte Künſtler weiter. Am 26. October Othello. Am 24. November 1777 der Kaufmann von Venedig. Vier Tage darauf, am 28. November, die Komödie der Irrungen in Großmann's Bearbeitung. Am 15. December Maß für Maß. Am 27. Juli 1778 König Lear. Am 27. November Richard II. Am 2. December Heinrich IV., beide Theile in ein Geſammtſtück zuſammengedrängt. Am 21. Juni 1779 Macbeth. Am 20. September Viel Lärmen um Nichts. Am 18. December 1782 in Wien wagte Schröder ſogar Cymbeline. Von der Aufführung des Julius Cäſar, den er oft in Privatkreiſen vorlas, nahm Schröder nur deshalb Abſtand, weil (ebend. S. 321) er ſich nicht getraute, die Rollen ſo zu beſetzen, wie er für Shakeſpeare verlangte.

Es war ein Umschwung, ähnlich wie ihn Goethe in die deutsche Dichtung gebracht hatte.

Von Hamburg aus verbreitete sich das Shakespearerepertoire über ganz Deutschland. Auf ihren Gastspielen spielten Brockmann und Schröder vorzugsweise Shakespear'sche Rollen.

Wer es vermöchte, einen dieser gewaltigen Theaterabende wieder zurückzuzaubern!

Alle Berichte sind übereinstimmend, daß das Spiel Schröder's die tiefste Wahrheit und Bescheidenheit der Natur war, durchaus gegenständlich, fern von aller Uebertreibung und Künstelei. Besonders auch darum war ihm, wie er sich gegen seinen Biographen Meyer ausdrückte (ebend. S. 338), der Natursohn Shakespeare so lieb, weil ihm dieser Alles so leicht und so zu Dank machte, während manche sehr bewunderte und dichterisch glänzende Stelle anderer Dichter Kampf und Anstrengung kostete, um sie mit der Natur auszugleichen. In dieser Naturwahrheit aber war Schröder von einer Gewalt der Poesie, von einer an der Fülle Shakespeare's täglich wachsenden Genialität schöpferischer Erfindungs- und Gestaltungskraft und von einer zwingenden Sicherheit in der Anwendung und Beherrschung der Kunstmittel, daß von ihm das Höchste gesagt werden muß, was von der modernen Schauspielkunst überhaupt gesagt werden kann; er war der volle plastische persönliche Ausdruck der großen Gestalten Shakespeare's, von der leisesten Herzensregung bis zu den furchtbarsten Tiefen stürmender Leidenschaft. Gleich seinem Meister Shakespeare war er von unendlicher Vielseitigkeit, ebenso groß im Komischen wie im Tragischen. »Sobald Schröder auftrat«, sagt Tieck im zweiten Theil des Phantasus, »fühlte man sich im Kunstwerk und vergaß im Augenblick den Schauspieler. Nichts von Nebensache, Zufälligkeit und Willkür oder gar Angewöhnung, Alles diente nur zu dieser Rolle und paßte zu keiner anderen; jeder Schritt, Accent, jede Bewegung machte mit der

deutlichſten Beſtimmtheit einen Zug am Gemälde und verſchmolz zugleich die um ihn ſtehenden geringeren Talente ſo zu einem Ganzen, daß die Darſtellung eines ſolchen Schauſpiels zu den höchſten Genüſſen gehört, die wir von der Kunſt nur erwarten können.« Als bei der erſten Aufführung des Hamlet Brockmann den Hamlet ſpielte, ſpielte Schröder den erſcheinenden Geiſt des Vaters. Meyer, der Biograph, erzählt (S. 291), daß Reimarus, der Verfaſſer der Wolfenbüttler Fragmente, ſtaunend ausrief: »den Geiſt ſeht, den Geiſt bewundert, der kann mehr als die Anderen zuſammen!« Und als ſpäter Schröder ſelbſt den Hamlet ſpielte, überragte er nicht nur Brockmann weit, ſondern brachte ſogleich die Rolle zu einer Vollendung, die nur einem Künſtler gegeben war, der, wie ſein Biograph (S. 308) ſagt, in ſeiner ganzen Stimmung, in dem ſpringenden Wechſel von Schwermuth und genialiſcher Laune, der innigſte Geiſtesverwandte des Shakeſpeare'ſchen Hamlet war; er würde, ſetzt Meyer hinzu, Hamlet errathen haben, wenn er ihn auch nicht ergründet, er würde in ähnlichen Verhältniſſen ſelbſt Hamlet geweſen ſein. Lear, dem jetzt kein einziger Shakeſpearedarſteller mehr gewachſen iſt, wurde in Schröder's genialer Kunſt eine Schöpfung, die die furchtbare Tragik des Dichters nicht nur vollſtändig deckte, ſondern ſogar noch vertiefte. »Ich halte nach Allem, was ich geſehen,« berichtet der feinſinnige Biograph (S. 306) »für unmöglich, daß Schröder in dieſer Rolle je wieder erreicht werden könne, wenn es der Natur nicht beliebt, den nämlichen Menſchen in allen ſeinen Eigenthümlichkeiten noch einmal hervorzubringen, und dem Schickſal, ihm die nämliche Bildung zu geben.« Und bei jeder Wiederholung offenbarte Schröder neue Geheimniſſe der Seele. Als Schröder im Januar 1779 ſeinen Lear in Berlin ſpielte, wurde Moſes Mendelsſohn dergeſtalt von dieſem Gemälde der inneren Gebrochenheit und des verzweifelten Wahnſinns ergriffen und übermannt, daß er im vierten Akt die

Vorstellung verlassen mußte, und nicht wagte, sie wiederzusehen. Am 13. April 1780 spielte Schröder den Lear in Wien. Die Wiener Schauspieler hatten gegen ihn die gehässigsten Kabalen angestiftet. Selbst Kaunitz meinte, Schröder vor der drohenden Gefahr warnen zu müssen. Die Stimmung war höchst ungünstig. Bei dem ersten unübertrefflichen Auftritt mit Goneril, wo Einige ihren Beifall kaum zurückzuhalten vermochten, gebot eine überwiegende Mehrheit Stille. Noch im zweiten Akt gelang die Unterdrückung der steigenden Theilnahme. Aber der Gewalt des dritten Akts, dem Sturm, welchem Lear's Sinne erlagen, erlag die Widersetzlichkeit des Vorurtheils. Das Klatschen, das Bravorufen nahm kein Ende. Von nun an ging kein Zug ohne Beifall vorüber. Die Schauspielerin, die die Goneril spielte, ward von dem Fluch, den Lear gegen sie schleudert, so im Tiefsten erschüttert, daß sie nie wieder bewogen werden konnte, diese Rolle zu übernehmen. Und nicht minder ergreifend war Schröder als Macbeth. »Diese Rolle,« sagt Meyer (S. 317), »gilt für die Meisterrolle Kembles; dennoch haben Britten gleich mir gefunden, Schröder sei ihm in keiner Stelle nachgestanden, habe aber den Charakter menschlicher gefaßt und dadurch, ohne der Kraft desselben etwas zu vergeben, das Herz mit ihm versöhnt.«

Auch das Zusammenspiel war unter der Leitung Schröder's, wie es jetzt in Shakespeare'schen Stücken nicht mehr gesehen wird.

Schröder wagte noch nicht den ganzen Shakespeare vorzuführen, sondern nur bedachtsam eingerichtete Bearbeitungen. Und es ist ein Lieblingsthema der heutigen Shakespearekritik geworden, uneingedenk der großen Verdienste Schröder's, über diese Bearbeitungen hart abzusprechen. Ein billiger Sinn wird in diesen Tadel nicht einstimmen. Zwei Gesichtspunkte sind in Schröder's Bearbeitungen zu unterscheiden, der pädagogische und der künstlerische. Der pädagogische Gesichtspunkt war uner-

läßlich. Ein Zuviel hätte das großartige Unternehmen im Keime erſtickt. Für den ganzen Shakeſpeare war das Publicum, das ſo eben aus den franzöſiſchen Bühnengewohnheiten kam, noch nicht reif. Auch in England waren Garrick und Kemble in gleicher Lage. Und verwundert man ſich auch mit Recht über manche faſt unbegreifliche Nachgiebigkeiten, wie z. B. über die Umbeugung der Tragik Othello's und Hamlet's zu heiterem Ausgang, die allerdings enthüllen, daß für Schröder die Stimmungen und Wendungen des bürgerlichen Rührſtücks noch ungebührlich maßgebend waren, ſo iſt doch nicht zu vergeſſen, daß es dieſelbe Zeit war, in welcher Männer wie Heufeld, Stephanie, Weiße, Engel, Brömel, Großmann, Schink und ſo manche andere handwerksmäßige Routiniers aus Shakeſpeare's Tragödien und Komödien abgeſchmackte Rührſpiele und grobe Poſſen zurechtſchnitten, und daß Schröder, nach dem ausdrücklichen Zeugniß ſeines Biographen (S. 290), dem Dichter faſt bei jeder Vorſtellung mehr von ſeinen Schätzen zurückgab; Schröder's Bearbeitungen, wie ſie im Druck vorliegen, ſind weder was ſie bei den erſten Vorſtellungen waren noch was ſie bei den letzten wurden. Und ſoll man mit Denen rechten, die die künſtleriſche Nothwendigkeit beſonderer Bühneneinrichtung in Abrede ſtellen? Es iſt leicht zu ſagen, ein Publicum, das Shakeſpeare verkürzt ſehen wolle, ſei überhaupt nicht werth, eines ſeiner Stücke zu ſehen; das unumſtößliche Kunſtgeſetz iſt, daß die Uebertragung in ein anderes Darſtellungsmaterial auch eingreifende Veränderungen des künſtleriſchen Stils, daß die Uebertragung von den Einrichtungen der Shakeſpeare'ſchen Bühne auf die heutigen Bühneneinrichtungen auch eine veränderte Scenirung, namentlich eine ſtrengere Ausſcheidung alles Unweſentlichen und eine feſtere Einheit des Orts verlangt. Bereichert durch beſſere Ueberſetzungen und durch erweiterte Bühnenerfahrungen ſind wir jetzt glücklicherweiſe im Stande, die Bearbeitungen Schröder's zu überſchreiten; den Grundſatz ſol-

cher Bearbeitung aber hat Schröder für immer gezeigt. Nicht durch willkürliches Hinzuthun, ſondern nur durch Kürzung und Zuſammendrängung darf Shakeſpeare für die Bühne eingerichtet werden.

An Shakeſpeare war Schröder groß geworden, an Shakeſpeare bildete ſich eine neue Schule.

Brockmann, Reineke, Borchers, welche unmittelbar neben Schröder ſtanden und mit ihm in der Kunſt dramatiſcher Charakterzeichnung wetteiferten, gehören neben Schröder zu den geehrteſten Namen der deutſchen Schauſpielergeſchichte.

Und bald kamen Solche, die in der Auffaſſung und Darſtellung Shakeſpeare'ſcher Geſtalten Schröder hie und da ſogar überragten. So groß Schröder war, es iſt mit Sicherheit anzunehmen, daß ihm als Shakeſpearedarſteller zuweilen noch eine gewiſſe altväteriſche Enge, noch eine gewiſſe dem Rührſtück entnommene Kleinbürgerlichkeit anhaftete. Es fehlte ihm, dem unübertroffenen Meiſter lebenswarmer Charakterzeichnung, dem innigen Vertrauten der Natur, offenbar jenes letzte unſagbare Etwas idealen Hauchs, das in Wahrheit erſt den hohen Stil macht. Wie wäre dies auch innerhalb der Wieland'ſchen Ueberſetzung möglich geweſen? Wir wiſſen, wie ſchwer ſpäter die Schauſpieler den Weg in das Versdrama fanden. Fleck beſiegte auch dieſe letzte Schranke.

Fleck, am 10. Januar 1757 zu Breslau geboren, hatte ſich als Mitglied der Schröder'ſchen Geſellſchaft in Hamburg unter Schröder's unmittelbarſtem Einfluß gebildet; von 1783—1801 war er der Glanz der Bühne in Berlin. Beſonders durch Tieck's begeiſterte Schilderungen iſt Fleck ein unvergängliches Andenken geſichert. »In Schauſpielen, die Fleck's Sinn zuſagten,« erzählt Tieck im Phantaſus, »floß ihm der vollſte Strom der hellſten und edelſten Poeſie entgegen, und umfing und trug ihn in das Land der Wunder; als Viſion trat Alles auf ihn zu; und dieſe Poeſie und Begeiſterung ſchufen, ihn tief bewegend, durch

ihn ſo große und erhabene Dinge, wie wir ſchwerlich je wieder ſehen werden. Der Tragiker, für den Shakeſpeare dichtete, muß viel von Fleck's Vortrag und Darſtellung gehabt haben, denn dieſe wunderbaren Uebergänge, dieſe Interjectionen, dieſes Anhalten und dann das ſtürzende Strömen ſeiner Rede, ſo wie jene zwiſchengeworfenen naiven, ja an das Komiſche grenzenden Naturlaute und Nebengedanken gab er ſo natürlich wahr, daß wir grade dieſe Sonderbarkeit des Pathos zuerſt verſtanden. Sah man ihn in einer dieſer großen Dichtungen auftreten, ſo umleuchtete ihn etwas Ueberirdiſches, ein unſichtbares Grauen ging mit ihm; jeder Ton ſeines Lear, jeder Blick ging durch unſer Herz. In der Rolle des Lear zog ich ihn dem großen Schröder vor, denn er nahm ſie poetiſcher, indem er nicht ſo ſichtbar auf das Entſtehen und die Entwicklung des Wahnſinns hinarbeitete, obgleich er dieſen in ſeiner ganzen furchtbaren Erhabenheit erſcheinen ließ. Wer damals ſeinen Othello ſah, hat auch etwas Großes erlebt. In Macbeth mag ihn Schröder übertroffen haben, aber vom dritten Akt an war er groß und unvergleichlich. Sein Shylock war grauenhaft und geſpenſtig, nie gemein, durchaus edel. Und in den Dramaturgiſchen Blättern (Bd. 2, S. 47) ſetzt Tieck hinzu: »Fleck hob auf eine wahrhaft wunderbare Weiſe vornehmlich auch den Humor heraus, ohne welchen Shakeſpeare keinen einzigen ſeiner tragiſchen Charaktere gelaſſen hat. Dieſe ſonderbare Kühnheit, die den meiſten Schauſpielern abgeht, weil ſie es ohne Beruf freilich nicht wagen dürfen, einen Anklang des Komiſchen mit dem Ernſt zu verbinden und ſelbſt in die Töne der Verzweiflung und des tiefſten Schmerzes eine gewiſſe Kindlichkeit, Naivetät, wunderlichen Widerſpruch mit ſich ſelbſt hineinzuwerfen, dieſes ſeltſame Talent war Fleck's Größe und ihm ohne Anſtrengung das natürlichſte. Es iſt nicht zu beſchreiben, was durch dieſe Gabe ſein Macbeth und ebenſo ſein Othello

und Lear gewannen. Das erſchütterte eben, was Manchem im Dichter dürftig oder überflüſſig erſchien.«

Es war wieder ächte Poeſie der Leidenſchaft in der deutſchen Schauſpielkunſt.

Um ſo ſeltſamer und überraſchender erſcheint die Bahn, welche die gleichzeitige dramatiſche Dichtung einſchlug.

In Goethe's Pult ruhten die erſten Entwürfe des Egmont und der Iphigenie, die Anfänge des Taſſo. Und vor Allem bezeugten die gewaltigen Jugenddramen Schiller's, die eben jetzt in die Oeffentlichkeit traten, daß, falls die Sterne günſtig ſeien, der deutſchen dramatiſchen Dichtung noch eine große Zukunft bevorſtehe. Aber das ſchnell verzehrende Bühnenbedürfniß drängte das deutſche Drama, inſoweit es nicht blos Leſedrama, ſondern wirkliches Bühnendrama war, auf Wege, die von den höchſten Kunſtzielen weit ablagen.

Zuerſt das wilde Geraſſel lärmender Ritterſtücke, die in Nachahmung des Goethe'ſchen Götz überall aufſchoſſen. Nach dem kühnen Wagniß Schröder's nicht blos Goethe's Götz, ſondern auch die Rohheiten und Zügelloſigkeiten der Lenz'ſchen und Klinger'ſchen Stücke auf die Bühne zu bringen, fanden ſie auf allen Bühnen ſogleich den willigſten Eingang.

Manche dieſer Dramen ſind von achtungswerthem Verdienſt. Törring's Agnes Bernauerin (1780) und Babo's Otto von Wittelsbach haben feſten dramatiſchen Griff, ihr Bau iſt bühnengerechter als das Goethe'ſche Urbild. Die großen Heldenſpieler jener Zeit, Schröder ſelbſt, wußten aus dieſen Stücken äußerſt wirkſame Rollen zu gewinnen. Jacob Meyer's Sturm von Borberg (1778) und Fuſt von Stromberg (1782) wurde auf Schiller's Empfehlung noch in den neunziger Jahren in Weimar aufgeführt. Dennoch war die künſtleriſche Wirkung der meiſten dieſer Ritterſtücke, zu denen ſich bald auch in Nachahmung von Schiller's Räubern Räuberſtücke geſellten, nicht günſtig. Das rohſte Spektakelweſen war unaus-

bleiblich. Hatte schon Lessing, wie Brandes in seiner Lebensgeschichte (Bd. 2, S. 214) berichtet, den beigemischten Klingklang von Aufzügen und Turnieren, und die vielen Ungebärdigkeiten der Sprache und des Behabens, die bei einem ächten Ritter und Knappen für unerläßlich galten, nur mit Unwillen und Besorgniß gesehen, so wurde dies Unbehagen bald das allgemeine Urtheil Aller, die Erz und Flitter zu unterscheiden wußten. Und grade die Schauspieler selbst fühlten am schmerzlichsten, wie dieser gleißende Prunk und Phrasenschwall zuletzt der Tod aller ächten Menschendarstellung sei.

Daher andererseits als fester und bewußter Gegensatz wieder die entschlossene Rückkehr zu der scharf umgrenzten Kunstweise Lessing's, zu welcher ja Goethe bereits im Clavigo zurückgekehrt war und zu welcher auch Schiller in Kabale und Liebe zurückkehrte. Es ist sehr bedeutsam, daß Schauspieler oder doch Solche, die zu der Bühne in nächster Beziehung standen, die Führer dieser Bewegung waren. Gemmingen mit seinem Drama »Der deutsche Hausvater« und Großmann mit seinem Lustspiel »Nicht mehr als sechs Schüsseln« gingen voran; kurz darauf folgten Schröder und Iffland.

Unmittelbar neben und gegen die wilden tumultuarischen Ritterschauspiele stellten sich die schlichten naturwahren Bilder stiller bürgerlicher Häuslichkeit.

Volle zwei Menschenalter sind die Theaterdichtungen Schröder's und Iffland's das Entzücken der Zuschauer gewesen; ja mit den nöthigen Abkürzungen und im Costüm der Zeit gespielt sind einzelne derselben noch heut von Wirkung. Diese Stücke waren lebensvolle getreue Abdrücke der eigensten Leiden und Freuden, der eigensten Charaktereigenthümlichkeiten und Lebenslagen, die Jeder aus unmittelbarster Erfahrung kannte; man fühlte sich in ihnen gemüthlich zu Hause. Um so mehr, da diese Stücke überall ganz vortrefflich dargestellt wurden; denn die

Schauspieler brauchten nur die wohlbekannten Menschen und Dinge ihrer nächsten Umgebung zu spielen; und die bühnenkundigen Verfasser brachten ihnen überdies nur streng naturwahre und schon fertig durchgespielte Rollen entgegen. Die Ritterstücke schädigten die deutsche Schauspielkunst; an diesen bürgerlichen Sittengemälden erhob sie sich, wenigstens nach der Seite des Charakteristischen, zu einer Vollendung und Meisterschaft, die leider nur allzuschnell wieder verschwunden ist. Es ist sehr natürlich, daß Schauspieler und Bühnenleiter für diese Art von dramatischer Dichtung noch immer eine große Vorliebe hegen.

Aber etwas Anderes ist es, ob wir uns in der Beurtheilung dieser Dichtungen auf den Standpunkt des Bühnenbedürfnisses oder auf den Standpunkt reiner Kunstforderung stellen. Die niederländischen Genremaler waren nicht blos lebenswahre Copisten, sondern ächte und große Künstler von ursprünglichster Poesie. Auch Lessing war von den moralisirend lehrhaften Sittengemälden Diderot's und der Engländer des achtzehnten Jahrhunderts ausgegangen; aber er hatte das Unkünstlerische dieser Vorgänger schöpferisch fortgebildet, in Minna von Barnhelm zum Lustspiel, in Emilia Galotti zum bürgerlichen Trauerspiel. Schröder und Iffland vermochten nicht das Gleiche. Schröder's und Iffland's dramatische Dichtung ist photographische Naturwirklichkeit, nicht künstlerische Genremalerei. Schröder's und Iffland's dramatische Dichtung ist zwar im Sinn Lessing's, aber ohne Lessing's schöpferischen Geist. Es ist lediglich die Welt Diderot's und Goldoni's, nur in das Deutsche übertragen; gemüthstüchtig, aber erdrückend eng, schwunglos. Die Handlung gestaltet sich nicht frei und in sich nothwendig aus der Energie der Charaktere, sie verläuft nur in den allergewöhnlichsten Zufällen und Intriguen. Alles wird, wie Goethe sich ausdrückt, nur von außen herein, nicht von innen heraus bewirkt. Und dazu noch

bei Iffland viel weichliche Sentimentalität und die Aufdringlichkeit breiter ſalbungsvoller Moralpredigt.

Uns kann nur das Chriſtlich-Moraliſche rühren
Und was recht populär, häuslich und bürgerlich iſt.
„Was? Es dürfte kein Cäſar auf Euren Bühnen ſich zeigen,
Kein Achill, kein Oreſt, keine Andromache mehr?“
Nichts, man ſiehet bei uns nur Pfarrer, Commerzienräthe,
Fähndriche, Sekretärs oder Huſarenmajors.
„Aber ich bitte Dich Freund, was kann denn dieſer Miſère
Großes begegnen, was kann Großes denn durch ſie geſchehn?“
Was? Sie machen Kabale, ſie leihen auf Pfänder, ſie ſtecken
Silberne Löffel ein, wagen den Pranger und mehr.
„Woher nehmt Ihr denn aber das große gigantiſche Schickſal,
Welches den Menſchen erhebt, wenn es den Menſchen zermalmt?“
Das ſind Grillen! Uns ſelbſt und unſere guten Bekannten,
Unſern Jammer und Noth ſuchen und finden wir hier.“

Ganz in der Weiſe dieſes Xenions ſchrieb Schiller am 31. Auguſt 1798 an Goethe, die Begierde nach den Iffland'ſchen Stücken ſei durch einen Ueberdruß an den Ritterſchauſpielen erzeugt oder wenigſtens verſtärkt worden, man habe ſich von Verzerrungen erholen wollen; aber das lange Angaffen eines Alltagsgeſichtes ermüde doch endlich auch.

Doch iſt bei der Betrachtung dieſer denkwürdigen dramatiſchen Bewegung, wie ſie ſich einerſeits in den Ritterſchauſpielen, andererſeits in den bürgerlichen Familiengemälden kundgiebt, vor Allem die monumentale Seite in's Auge zu faſſen. Weit wichtiger als die künſtleriſche Bedeutung dieſer Dramen iſt die kulturgeſchichtliche.

So verſchieden dieſe Ritterſchauſpiele und dieſe bürgerlichen Sittengemälde in ihrer Richtung ſind, in ihrer Grundſtimmung ſind ſie innig eins. Beide Gattungen, eine jede in ihrer Weiſe, ſind ächte Kinder der Sturm- und Drangperiode.

In beiden Gattungen, im Ritterſchauſpiel ſowohl wie im

bürgerlichen Drama, das energiſche Streben nach feſter und fr[illegible]
ſcher Volksthümlichkeit, das ein ſo durchgreifender Grundzug de[illegible]
Dichtung der Sturm- und Drangperiode iſt. Und in beiden Gat[illegible]
tungen, im Ritterſchauſpiel ſowohl wie im bürgerlichen Drama,
daſſelbe tief revolutionäre Grollen, das man mit Recht ein de-
mokratiſches, ja ein demagogiſches genannt hat.

Wenn irgendwo, ſo iſt hier von politiſcher Tendenzdichtung zu ſprechen. Die politiſche Jugenddichtung Schiller's ſtand nicht vereinzelt. Die Zeit wuchs bereits über die ſtille Beſchaulichkeit Goethe's und ſeiner nächſten Genoſſen hinaus. Wie die Dramen Voltaire's ganz im Gegenſatz zu Corneille und Racine, deren Formen ſie beibehalten, den großen Kampf gegen Tyrannei und Pfaffenthum kämpften, wie Beaumarchais in dieſer Zeit ſeine ſchneidenden politiſchen Luſtſpiele ſchrieb, ſo nehmen auch die deutſchen Dramen der achtziger Jahre den politiſchen Kampf auf. Je näher dem Ausbruch der franzöſiſchen Revolution, um ſo lauter und bitterer.

Oft freilich hört man in dem unabläſſigen ſchwülſtigen Reden der Ritter von Deutſchheit und Manneskraft noch ſehr deutlich die Nachklänge der Klopſtock'ſchen Bardiete und ihrer knabenhaften Deutſchthümelei, aber die eigentliche Grundtendenz dieſer Stücke quillt aus dem tiefſten Herzblut der Zeit. Die Ritter führen gegen die Fürſten, die Fürſten gegen den Kaiſer, die Kaiſer gegen Papſt und Kirche eine Sprache, daß es nicht Wunder nimmt, daß 1781 in München die Aufführung aller dieſer ſogenannten vaterländiſchen Stücke unterſagt wurde. Törring ſtellt die Tragik der Agnes Bernauerin als den Kampf zwiſchen den Rechten des Herzens und zwiſchen der grauſamen Unnatur der Standes- und Staatsgeſetze dar; am Schluß des Stücks wird Agnes ausdrücklich das Schlachtopfer des Staats genannt. Und welch leidenſchaftlich rückſichtsloſen Sinn die Zeitgenoſſen in Babo's Dramatiſirung der Geſchichte Otto's von Wittelsbach leg-

ten, das erhellt schlagend, wenn man in Zimmermann's Dramaturgie (herausgeg. von Lotze. Bd. 1, S. 63) liest: »Wer in solcher Kraft der Seele lebt, in so klarem festem Bewußtsein eigener Rechtlichkeit und Ueberzeugungstreue, der darf auch Kaisermörder werden wie Otto es ward, geächtet von Fürsten und Reich, doch geachtet und geehrt von der richtenden Nachwelt und gerechtfertigt dort oben. Wir haben dies Stück nie anders als mit ernsten und frommen Gedanken ansehen können!«

Und die aus dem Kleinleben der nächsten Gegenwart genommenen Dramen waren sogar noch leidenschaftlicher, um nicht zu sagen, noch aufreizender. Schröder allerdings hielt sich fern von politisirenden Nebenzwecken, seine Bühnenstücke wollen nur mittelbar durch Erweckung reineren und feineren Sittlichkeitsgefühls für Volkswohl und Bürgerglück sorgen. Ihm ist die Bühne in ihrer höchsten Aufgabe, wie sich Schiller später emphatisch ausdrückte, eine moralische Anstalt. Aber alle die Anderen ließen es sich nicht umsonst gesagt sein, daß auch in Lessing's Emilia Galotti ein satirisch politischer Zug war.

Sehr beliebt ist das Thema der Standesunterschiede. »Der deutsche Hausvater« von Otto Heinrich von Gemmingen in Mannheim (1780), eines der ersten dieser dramatischen Familiengemälde, ist in seinem Grundmotiv durchaus übereinstimmend mit dem Grundmotiv von Schiller's Kabale und Liebe; nur daß, was Schiller zum Ernst der Tragödie wendete, hier in der gemüthlichen Lehrhaftigkeit des moralisirenden Rührstücks haften bleibt. Ein junger Graf liebt ein Bürgermädchen, die Tochter eines Malers, und verführt sie. Er wagt nicht, sie zu heirathen; hauptsächlich weil er meint, sein Vater werde nimmer in eine Mißheirath willigen. Der alte Graf aber, der Vater, überzeugt sich von der Rechtschaffenheit des Mädchens, überwindet die Standesvorurtheile, billigt die Verbindung. Alles schwimmt in Freude und Seligkeit.

Dreister und weitgreifender war bereits Großmann, mit seinem Lustspiel »Nicht mehr als sechs Schüsseln« (1780). Es war ein immer wieder gern gesehenes Zugstück; in Berlin (Plümicke S. 305) erlebte es sogleich in den ersten vierzehn Tagen zehn Vorstellungen. Auch hier geht das Grundmotiv zunächst gegen den Adel; ein vermögender bürgerlicher Hofrath wird von seinen herabgekommenen und verlumpten adlichen Verwandten ausgebeutelt und trotzdem hochmüthig mißhandelt. Bald aber erweitert sich die lose zusammengefügte Handlung zu allerlei Zwischenscenen, die auf Maitressenwirtschaft, Camarilla, Gewaltthätigkeit und Bestechlichkeit der Beamten, die grellsten Streiflichter werfen. Es sind die Anschauungen und Stimmungen, die in allen späteren Stücken dieser Art ständig wiederkehren. Und auch darin zeigt sich dieses Lustspiel als das maßgebende Urbild aller Nachahmungen und Variationen, daß die Opposition vor dem Thron selbst stehen bleibt; im Zeitalter des aufgeklärten Despotismus glaubte man, vom schlecht unterrichteten König sei an den besser zu unterrichtenden zu appelliren.

Iffland wurde der eigentliche Meister dieser dramatisirten Sitten- und Familiengemälde. Wie sein schauspielerisches Talent sich vorzugsweise in bürgerlichen Charakteren und in fein komischen Rollen bewegte, so kam auch sein dichterisches Schaffen erst in diesen Werken niederen Stils zur Geltung. Und trotz aller Schwächen dürfen wir über die sogenannte Iffländerei nicht vornehm den Stab brechen. Einzelne seiner Stücke, wie vor Allem »Die Jäger«, »Die Spieler«, und »Die Hagestolzen« (vorausgesetzt, daß die ersten Akte gehörig zusammengedrängt werden,) sind auch heut noch von Wirkung. Aber auch bei Iffland derselbe satirische Zug; sogar noch tiefer und grollender. Insbesondere Iffland's Dramen hat Goethe vor Augen, wenn er im dreizehnten Buch von Wahrheit und Dichtung rügt, daß das Drama dieser Zeit mit schadenfrohem Behagen die theatralischen Bösewichter immer nur aus den hö-

heren Ständen gewählt habe; man habe Kammerjunker oder wenigstens Geheimsekretär sein müssen, um sich einer solchen Auszeichnung würdig zu machen; zu den allergottlosesten Schaubildern aber habe man die obersten Chargen und Stellen des Hof- und Civiletats erkoren.

Es ist ein treffliches Wort, das diese ganze Erscheinung auf ihren letzten Grund zurückführt, wenn Goethe nach Böttiger's Bericht (vgl. Literar. Zustände und Zeitgenossen Bd. 1, S. 97) ein anderes Mal sagte, Iffland habe ganz im Sinn Rousseau's immer nur Natur und Kultur in schneidenden Gegensatz gestellt; Kultur sei ihm nur die Quelle sittlicher Verderbniß, die Rückkehr seiner Menschen zur Sittlichkeit sei Rückkehr zum Naturzustand. Das sei aber ein ganz falscher Gesichtspunkt; das Geschäft des Schauspielers bestehe nicht darin, die Kultur zu verunglimpfen, sondern zu zeigen, wie die Kultur gereinigt, veredelt und liebenswürdig gemacht werden könne. Jedoch vergißt Goethe nicht, ausdrücklich hinzuzufügen, die Schuld sei nicht Iffland's, seine Beobachtungen seien richtig, seine Copien treu; die Schuld sei vielmehr die Schuld der Zeit, die nur allzu oft eine Fratze ächter Kultur gewesen.

Mehr als je standen Leben und Bühne im engsten Zusammenhang. Mit Recht sagt Eduard Devrient in der Geschichte der deutschen Schauspielkunst: »Den Hochmuth, den Aberwitz und die Infamie, vor denen man sich am Tage bücken mußte, gab man Abends vor den Theaterlampen dem Spott und der Verachtung preis; der Schauspieler war der Sachwalter der Unterdrückten, der Richter und Rächer.«

Wo sind die harmlosen Zeiten der Rabener'schen Satire? Zu verwundern ist nur die Sorglosigkeit der Theaterpolizei. Selbst das Wiener Burgtheater, jeder freieren Regung so ängstlich verschlossen, nahm an Iffland kein Aergerniß.

2.

Roman.

Hippel. Miller's Siegwart. Moritz' Anton Reiser. Der Ritter- und Räuberroman. Der Familienroman (Lichtenberg, Merck).

Noch Lessing klagte über den Mangel an deutschen Romanen. Seit dem Anfang der siebziger Jahre dagegen mußte man bereits über die maßloseste Ueberfluthung der Romanliteratur klagen. Im Jahre 1796 berechnete die Neue Allgemeine deutsche Bibliothek (Bd. 21, St. 1, S. 190), daß seit 1773 mehr als sechstausend Romane in Deutschland gedruckt worden.

Keiner dieser Romane reicht in Gehalt und Kunstform an Goethe's Werther, selbst nicht an Jacobi's Allwill und Woldemar oder an Heinse's Ardinghello. Das Meiste fällt in das niedere Bereich der flachsten, zum Theil sogar schmutzigsten Unterhaltungsliteratur.

Und doch ist es leicht, auch diese Ueberproduction in verschiedene Gruppen zu sondern und dieselben auf die maßgebenden Stimmungen und Richtungen der allgemeinen Zeit- und Literaturverhältnisse zurückzuführen.

Ein zahlloser Troß von Nachahmern, die das Hohe und Große ihrer Vorbilder geistlos copiren, oft auf das allerärgerlichste trüben und verzerren.

Zuerst Sterne's mächtiger Einfluß. Goethe hat in Wahrheit und Dichtung wiederholt auf Sterne hingewiesen. Ganz übereinstimmend sagt Ramler in einem Briefe vom 14. November 1775 (vgl. Fr. Schlegel's deutsches Museum Bd. 4, S. 144), vor Kurzem habe Jeder klagen wollen wie Young, jetzt wolle Jeder scherzen wie Sterne. Diese springende Humoristik war so

recht die Kunſtform der ſpringenden Gemüthswillkür, der feſſelloſe Ausdruck aller zufälligſten perſönlichen Leidenſchaften und Eigenheiten. Wie man im Drama ſhakeſpeariſirte, ſo ſterniſirte man im Roman; und hier wie dort blieb man weit zurück hinter dem Vorbild. Der Humor gedeiht nur, wo er auf der Grundlage eines durchgebildeten reinen und liebenswürdigen Gemüths ruht.

Vor Allem rief Sterne's berühmter Roman »Triſtram Shandy« zur Nachahmung. Aber hatte Sterne in der Darlegung »des Lebens und der Meinungen« ſeiner Helden zugleich die hinreißendſte Kraft der Charaktergeſtaltung entfaltet, ſo glauben die deutſchen Nachahmer ſich dieſer Charaktergeſtaltung gänzlich entſchlagen zu können; ſie ſehen in Sterne's Manier nur den Freipaß einerſeits für die Carricatur und andererſeits für die trockenſte Lehrhaftigkeit, wie ſie aus den Anſchauungen und Gewohnheiten der Dichtung des Aufklärungszeitalters noch immer herüberwirkte. Nicolai, der ſich mit ſeinem Sebaldus Nothanker ſelbſt in die Reihe der deutſchen Sternianer ſtellte, ſpricht in der Vorrede dieſes Romans das eigenſte Geheimniß dieſer Manier aus, wenn er ſagt, man ſolle ſich nicht wundern, daß er mehr nur Meinungen als Geſchichte und Handlung darſtelle; Sebaldus kenne die Welt nicht, die Speculation ſei ſeine Welt, jede Meinung ſei ihm ſo wichtig wie kaum manchem Anderen eine Handlung. Nur Merck, der feine Kritiker, giebt im Deutſchen Merkur (1776. Bd. 1, S. 272) den deutſchen Dichtern zu bedenken, ob es nicht im Vortheil des Leſers liege, wenn ſie ſtatt Meinungen lieber Leben, ſtatt der überall aufgehängten Tafeln eigener Inſpiration lieber eine pragmatiſche Geſchichte des Helden, ſtatt der Monologen lieber ein möglichſt epiſches Märchen liefern wollten.

Wezel's Tobias Knaut und Gottwald Müller's Siegfried von Lindenberg ſchildern nur Carricaturen; die Reflexionen, mit

denen ſie einzelne Zeitrichtungen, namentlich die weinerliche Empfindelei, bekämpfen, ſind dürftig und platt; die Atmoſphäre, die wir athmen, iſt eng und philiſterhaft.

Am bedeutendſten unter dieſen ſterniſirenden Romanen ſind Hippel's Lebensläufe. Auch ſie werden nicht mehr geleſen; und es koſtet in der That Mühe, ſich durch dies wunderliche weitſchweifige Buch hindurchzuwinden. Es iſt ein Gemiſch rührendſter Herzensergießungen und trockener philoſophiſcher Ausführungen, ein Neben- und Durcheinander unzuſammenhängender Einfälle und Gedankenblitze. Nichtsdeſtoweniger iſt es durchaus gerechtfertigt, daß dies Buch ſich in ehrendem Andenken erhalten hat. Ein tiefer gebildeter Geiſt ſpricht zu uns über die höchſten menſchlichen Bildungskämpfe.

Es iſt überraſchend, daß grade Oſtpreußen, das Land der klaren Verſtandesſchärfe, die Geburtsſtätte Kant's, reich an Menſchen iſt, die ihr ganzes Leben hindurch an dem unverſöhnten Zwieſpalt zwiſchen den unabweislichen Forderungen ihrer Verſtandesbildung und dem unbeugſamen Trotz phantaſtiſcher Gefühlsſchwelgerei ringen und kranken. Man denke an Hamann und neuerdings an Bogumil Goltz. Hippel, 1741 zu Gerdauen geboren und ſeit ſeiner Univerſitätszeit faſt ununterbrochen in Königsberg lebend, gehörte zu dieſer ſeltſamen Menſchenart. Sein Leben und Wirken war voll der unenträthſelbarſten Charakterwiderſprüche; in ſeinem Denken und Empfinden wollte er das Unmögliche möglich machen und Pietiſt und Kantianer zugleich ſein. Was bleibt in ſo verwickelter Gemüthsverfaſſung anderes als der kühne Saltomortale des Humors? Aber auch der Humor iſt bei Hippel nur Wollen, nur Anſatz. Zum ächten und großen Humoriſten fehlt ihm die hinreißende Liebenswürdigkeit und Gemüthstiefe, fehlt ihm die plaſtiſche Phantaſie, ſelbſt in dem beſcheidenen Maß, das Jean Paul zum Dichter macht.

Auch Nachahmungen von Sterne's empfindſamer Reiſe wu-

cherten üppig. Am bekannteſten ſind Thümmel's Reiſen im mittäglichen Frankreich geworden; eine arge Vergröberung der ſcherzenden Anmuth Sterne's in Wieland'ſche und Voltaire'ſche Frivolität.

Die zweite Gruppe bilden die Nachahmer des Goethe'ſchen Werther.

Im Jahr 1776 erſchien der Roman »Siegwart, eine Kloſtergeſchichte« von Johann Martin Miller, einem Mitglied des Göttinger Hainbundes. Zuerſt in zwei, dann in drei Bänden. Es iſt eine Doppelgeſchichte zweier Liebespaare; die eine mit glücklichem, die andere mit unglücklichem Ausgang. Auch das glückliche Paar, Kronhelm und Siegwart's Schweſter Thereſe, hat zuerſt mit Schwierigkeiten zu kämpfen; Kronhelm's Vater, ein brutaler Landjunker, will nicht dulden, daß ſein Sohn eine Bürgerliche heirathet; der Vater aber ſtirbt und Alles endet in Glück und Wonne. Der Held der unglücklichen Liebesgeſchichte iſt Siegwart ſelbſt. Siegwart, der als Knabe ſtilles Kloſterleben ſich als ſchönſtes Zukunftsideal träumte, lernt auf der Univerſität zu Ingolſtadt die Tochter eines Ingolſtadter Hofraths kennen, liebt ſie, findet die innigſte Gegenliebe. Er entſagt dem Entſchluß des Kloſterlebens. Doch der Vater des Mädchens verweigert die Einwilligung; er hat die Tochter bereits einem alten Hofrath verſprochen. Die Tochter läßt ſich zu dieſer Heirath nicht zwingen. Der Vater ſchickt ſie in's Kloſter. Siegwart tritt als Gärtner in den Dienſt dieſes Kloſters; er will die Geliebte entführen. Der Anſchlag mißlingt. Darauf verbreitet ſich das Gerücht, die Geliebte ſei geſtorben. In der Verzweiflung erwacht Siegwart's alte Neigung zum Kloſter, er wird Mönch. Eines Abends wird er in ein benachbartes Kloſter gerufen, die Beichte einer ſterbenden Nonne zu hören. Die Sterbende iſt Marianne, die Geliebte, noch immer nicht Vergeſſene. Gegenſeitige Wiedererkennung. Marianne ſtirbt. Tiefſte Erregung Siegwart's. Er-

ſchöpfung und Krankheit. »Den Tag über lag er in anſcheinender Ruh auf dem Bett; ſeine Freunde hielten's für ein Zeichen der Beſſerung, aber im Grunde war's Entkräftung. Einmal Abends um elf Uhr wachte Siegwart von einem ſehr lebhaften Traum auf. Es war ihm vorgekommen, ſeine Marianne winke ihm. Er ſprang auf, an's Fenſter. Der Mond, der durch dünne Wölkchen düſter ſchien, warf etliche blaſſe Strahlen an das Kreuz auf Mariannen's Grab. Haſtig lief er auf's Grab, ſtürzte ſich darauf hin, umarmte das Kreuz, weinte laut. Nimm mich zu Dir, nimm mich zu Dir, Engel!« Am andern Morgen vermißte man Siegwart und ſuchte ihn. »Auf dem Grab, auf dem Grab! rief endlich eine Nonne, die am Fenſter ſtand. Alle flogen hinab auf den Kirchhof, und der edle Jüngling lag erſtarrt und todt im blaſſen Mondſchein auf dem Grabe ſeines Mädchens, dem er treu geblieben war bis auf den letzten Hauch.«

Goethe's Werther iſt eine unvergängliche klaſſiſche Dichtung von tiefer Tragik, Siegwart iſt nichts als eine trübſelige Liebesgeſchichte von flachſter Weinerlichkeit. Man kennt Siegwart jetzt nur noch als den geſchichtlichen Spottnamen jener ſchwächlichen Empfindſamkeitsperiode, deren charakteriſtiſche Ausgeburt er iſt. Und man würde eine Generation, die nicht übel Luſt bezeugte, Siegwart unmittelbar neben, ja über Werther zu ſtellen, gar nicht begreifen können, wenn nicht erſt wieder in unſeren Tagen ein leiblicher Abkomme Miller's, Oskar von Redwitz, mit dem Erfolg ſeiner Amaranth gezeigt hätte, daß empfindelnde Süßlichkeit immer und überall ein dankbares Publicum findet.

Eine dritte Gruppe waren die romanhaften Selbſtbiographien, welche durch die Confeſſionen Rouſſeau's hervorgerufen wurden.

Wir kennen die Lebensgeſchichte Jung-Stilling's. Ganz ähnlich hat Karl Philipp Moritz ſein Jugendleben unter dem Namen Anton Reiſer geſchildert. Es giebt kaum zwei Naturen, die ſo verſchieden ſind wie Stilling und Anton Reiſer. Der Eine

gehört zu den Stillen im Lande; der Andere iſt von heißblütiger Leidenſchaftlichkeit, unruhig abenteuernd, zuerſt in der Schauſpielkunſt, für die er kein Talent hat, ſein höchſtes Lebensideal ſuchend, dann ein ſchätzbarer Gelehrter und gleichwohl auch in der Wiſſenſchaft keine innere Befriedigung findend, in ſtetem Kampf und Gegenſatz gegen die nächſten Lebensforderungen. Und doch ſind Beide von unverkennbarſter Familienähnlichkeit. In Beiden derſelbe Drang nach ungebundener Entfaltung des Ich, in Beiden dieſelbe eitle Selbſtbeſpiegelung; in Beiden dieſelbe phantaſtiſche Gefühlsſchwelgerei, wenn auch nach verſchiedenen Richtungen und Zielen gewendet.

Die Geſchichte Anton Reiſer's (1785) iſt eines der denkwürdigſten Zeugniſſe des dunklen wirrevollen Bildungsdranges eines begabten jungen Menſchen der Sturm- und Drangperiode. Alle jene bunten Einſchlagsfäden, die den heutigen Leſer in den Jugendwirren Wilhelm Meiſter's befremden, erſcheinen hier in nackter biographiſcher Thatſächlichkeit. Eine weiche und feingeſtimmte Knabenſeele; aber unter den Einwirkungen eines pietiſtiſchen Vaters und unter dem Druck abhängigſter Armuth verzerrt zu einem ſeltſamen Gemiſch von Eitelkeit und Selbſtverachtung, von Trotz und Kleinmuth, von Verwilderung und phantaſtiſcher Ueberſpanntheit. Auf den Jüngling ſtürmt die wilde und tumultuariſche Welt der herrſchenden Literaturrichtung, Leſſing's Philotas und Emilia Galotti, Young's Nachtgedanken, die überwältigende Macht Shakeſpeare's, Goethe's Werther und Clavigo, Gerſtenberg und Klinger, die Dichtung des Göttinger Hainbundes, die herzdurchwühlende Erſchütterung vollendeter Schauſpielkunſt. Je enger und unwürdiger die Wirklichkeit iſt, die den hochſtrebenden Jüngling umgiebt, um ſo mehr ſteigert ſich in ihm der Hang zum Abenteuerlichen, zum krankhaften Schwelgen in überreizten Phantaſiebildern. Nur als Schauſpieler glaubt er die Befriedigung finden zu können, von welcher er träumt. Der Schluß iſt die

ſchwere Enttäuſchung, durch welche auch dieſe Ideale zerrinnen. Das treffliche Buch iſt jetzt vergeſſen, weil wir mit den Stimmungen und Zielen, aus denen es entſprang, nichts mehr gemein haben; aber es iſt von unvergänglicher Anziehungskraft durch die pſychologiſche Tiefe und Poeſie in der Darſtellung der geheimſten Herzensregungen, durch die herzgewinnende Wahrheit und Friſche in der Schilderung des deutſchen Kleinlebens, durch den ſchwärmeriſchen idealen Zug, der ſelbſt den ſchwerſten Fehltritten und Irrungen entſchuldigendes Verſtändniß und warme Theilnahme ſichert. Ueberall der Zauber einer edlen und ſchönen Natur, wenn auch einer in ſich unfertigen und unklaren.

Zuletzt die zahlloſen Ritter- und Räuberromane, die in Nachahmung von Goethe's Götz und von Schiller's Räubern und im engen Anſchluß an die gleichzeitigen Erſcheinungen des deutſchen Dramas in allen Ecken und Enden aufſchoſſen.

Cramer, Spieß, Vulpius, Schlenkert und deren Conſorten.

Sehr natürlich, daß gegen all dieſe Ueberſchwenglichkeiten bald ein geſunder Rückſchlag erfolgte. Es galt, aus der phantaſtiſchen Traumwelt wieder zu Natur und Wahrheit zurückzukehren.

Von den verſchiedenſten Richtungen aus erhoben ſich die Verſuche der Gegenwirkung.

Muſäus trat mit ſeinen »Volksmärchen der Deutſchen« auf, 1782—1786. Er, der in ſeinem »Grandiſon dem Zweiten« gegen die Rührſeligkeit Richardſon's, in ſeinen »Phyſiognomiſchen Reiſen« gegen die Uebertreibungen und Lächerlichkeiten des neuſten Genieweſens mannhaft angekämpft hatte, ſpricht es im Vorbericht dieſer Märchen offen aus, daß dieſelben weſentlich dazu beſtimmt ſeien, der leidigen Sentimentalſucht der modiſchen Büchermanufactur, dem weinerlichen Adagio der Empfindſamkeit den geſunden und kernhaften Volkston entgegenzuſtellen. Wir

wiſſen jetzt Alle, daß Muſäus den ächten Märchenton noch nicht getroffen, daß er dieſe ſchlichten und herrlichen Blüthen der Volksphantaſie nicht blos, wie er meinte, localiſirt, ſondern oft auch höchſt ärgerlich moderniſirt, um nicht zu ſagen, wielandiſirt hat; aber er war ein Ergänzer der Anregungen, die durch Herder's Hinweiſung auf das Volkslied gegeben waren. Nicht blos Leonhard Wächter (Veit Weber) mit den Sagen der Vorzeit, ſondern auch Tieck und die Brüder Grimm ſtehen auf ſeinen Schultern.

Gleichzeitig in Meißner uud kurz nachher in Feßler die Anfänge des hiſtoriſchen Romans. Einer Zeit, welcher die Einſicht in das geſchichtliche Leben und in das pſychologiſche Triebwerk öffentlich handelnder Charaktere noch ſo fern ſtand, war dieſe Aufgabe unlösbar. Es war nicht ein künſtleriſcher Fortſchritt, ſondern nur ein geiſtloſes Weiterſpinnen der alten Wieland'ſchen Romanweiſe.

Und hier reiht ſich auch Schiller's Geiſterſeher ein. Aber die Nachahmer wurden durch dies mächtige Vorbild nicht auf den realiſtiſchen Roman geführt, ſondern nur zum Spektakelweſen abenteuerlicher Geiſter- und Geiſterbannergeſchichten.

Wenn das Kunſtſchaffen um ſo urſprünglicher und in ſich vollendeter iſt, je feſter es ſich auf den Boden der gegebenen Gegenwart und Wirklichkeit ſtellt, ſo nimmt es Wunder, daß nicht vor Allem auch der Sitten- und Familienroman ausgebildet wurde, zumal ja eben jetzt die dramatiſchen Sitten- und Familiengemälde Schröder's und Iffland's in allen empfänglichen Herzen den lebendigſten Wiederklang fanden. Aber es liegen nur Anſätze vor.

Beſonders Lichtenberg und Merck wieſen nach dieſer Richtung.

Georg Chriſtoph Lichtenberg (geboren 1742 zu Oberramſtädt bei Darmſtadt, geſtorben 1799 zu Göttingen), ein verdienſtvoller Mathematiker und Phyſiker, ein hochangeſehener Univerſi-

tätslehrer, großgemacht an den Einwirkungen der englischen Literatur und wiederholter englischer Reisen, war von seinem ersten Auftreten an einer der hervorragendsten Widersacher der Sturm- und Drangperiode. Wie Sancho Pansa begleitet er alle diese Donquixoterien auf Schritt und Tritt und ironisirt sie mit seinem gesunden realistischen Sinn unerbittlich. Fast möchte man ihn zu dem Geschlecht der Nicolaiten zählen, wäre er nicht bodenhaben über sie durch die vielseitigste Bildung und durch den schlagendsten satirischen Witz und Humor. Den Uebertreibungen der Lavaterschen Physiognomik setzte Lichtenberg sich um so bestiger entgegen, je weniger er sich den unumstößlichen physiognomischen Wahrheiten verschloß, ja dieselben schon vor Lavater und unabhängig von diesem gefunden und ausgesprochen hatte. Bei der Kunde von Garve's schwerer Krankheit sagte er witzig, es sei ein ebenso großer Verlust für unsere Literatur, daß Garve aufgehört habe zu schreiben als daß Lavater jemals zu schreiben angefangen. Und in der Bekämpfung der herrschenden Literaturschäden selbst ist er unerschöpflich in immer treffenden Wendungen und Ausfällen gegen diese sogenannten Originalgenies, »die fluchen und schimpfen wie Shakespeare, leiern wie Sterne, singen und brennen wie Swift und posaunen wie Pindar«, und die doch nur zum Namen Genie kommen, »wie die Kellereisel zum Namen Tausendfuß, nicht weil sie so viel Füße haben, sondern weil die Meisten sich nicht die Mühe nehmen, bis auf vierzehn zählen zu wollen«. Wie hätte er, der begeisterte Kenner und Bewunderer Shakespeare's und Garrick's, einverstanden sein können mit dem unverständigen Shakespearisiren unverständiger Nachahmer, die nicht Shakespeare, sondern nur ein Phantom nachahmten, das sie sich nach Maßgabe ihrer Kräfte von Shakespeare gemacht hatten! Wenn ein Affe in den Spiegel hineinguckt, sagt Lichtenberg, so kann aus diesem Spiegel kein Apostel herausseben. Und eben weil ihm diese neuen Dichter, wie er sich mit entschiedener

Verkennung der Größe Goethe's ausdrückte, nur Dichter aus Dichtern, nicht Originale, nicht Dichter aus der Natur waren, ſuchte er ſie immer und immer wieder zur Natur und Wirklichkeit, zum genauen Studium und zur individuellen Darſtellung der gegebenen Charaktere und Zuſtände zurückzurufen; kein Buch könne auf die Nachwelt gehen, das nicht die Unterſuchung des vernünftigen und erfahrenen Weltkenners aushalte. Aus dieſem Geſichtspunkt richtete Lichtenberg ſein Augenmerk ganz vornehmlich auf den Roman. Er ſelbſt machte die verſchiedenſten Verſuche und Anſätze; aber ohne ſchöpferiſche Kraft brachte er es nur zu kleinen beſchreibenden Genrebildern. Die Schilderungen ſeines Orbispictus und vor Allem die Erklärung Hogarth's beweiſen, wo ſein Ideal lag.

Glücklicher und wirkſamer war Johann Heinrich Merck, der bekannte Freund Goethe's.

Ein feſter einheitlicher Grundgedanke geht durch alle kritiſchen Anſchauungen Merck's. Es iſt jenes bedeutende Wort, mit welchem er Goethe's dichteriſche Eigenthümlichkeit bezeichnete: »Dein Beſtreben, Deine unablenkbare Richtung iſt, dem Wirklichen eine poetiſche Geſtalt zu geben; die Anderen ſuchen das ſogenannte Poetiſche, das Imaginative zu verwirklichen, und das giebt Nichts als dummes Zeug!« Dieſen Grundgedanken hat Merck beſonders auch in Anwendung auf den Roman ausgeſprochen. In der Anzeige von Goethe's Werther (Allgem. Deutſche Bibliothek 26, 1, S. 103) ſagt er: »Das innige Gefühl des Verfaſſers, womit er die ganze, auch die gemeinſte ihn umgebende Natur zu umfaſſen ſcheint, hat über Alles eine unnachahmliche Poeſie gehaucht; er ſei und bleibe allen unſeren angehenden Dichtern ein Beiſpiel der Nachfolge und Warnung, daß man nicht den geringſten Gegenſtand zu dichten und darzuſtellen wage, von deſſen wahrer Gegenwart man nicht irgendwo in der Natur einen feſten Punkt erblickt habe, es ſei nun außer uns oder in

uns. Wer nicht den epiſchen und dramatiſchen Geiſt in den gemeinſten Scenen des häuslichen Lebens erblickt, der wage ſich nicht in die ferne Dämmerung einer idealiſchen Welt, wo ihm die Schatten von nie gekannten Helden, Rittern, Feeen und Königen nur von weitem vorzittern. Iſt er ein Mann und hat er ſich ſeine eigene Denkart gebildet, ſo mag er uns die bei gewiſſen Gelegenheiten in ſeiner Seele angefachten Funken von Gefühl und Urtheilskraft durch ſeine Werke hindurch wie helle Inſchriften vorleuchten laſſen; hat er aber nicht dergleichen aus dem Schatze ſeiner eigenen Erfahrungen aufzutiſchen, ſo verſchone er uns mit den Schaubroten ſeiner Maximen und Gemeinplätze«. Aehnlich ſagt Merck in der Anzeige des Voſſiſchen Muſenalmanachs (Deutſcher Merkur 1776, 1, S. 85): »Unſere jungen Dichter werfen ſich jetzt mit Gewalt in idealiſche Abgründe, und malen, was kein Auge geſehen und kein Ohr gehört hat; fühlten ſie aber die Magie des Epos in jeder Scene des Lebens, ſo würden ihre Blätter eben ſo voll davon ſein, wie die Werke ihrer Meiſter, die ſie mit ſo viel Recht bewundern«. Am bezeichnendſten aber iſt Merck's Abhandlung »Ueber den Mangel des epiſchen Geiſtes in unſerem lieben Vaterlande« (Merkur 1778, 1, S. 48. Stahr, Leben Merck's. S. 287 ff.). Die deutſchen Romane, heißt es hier, ſeien entweder ausländiſch oder antik oder utopiſch. Kaum einer dieſer neuſten Romane reiche an die Güte von Gellert's Schwediſcher Gräfin. Man habe vergeſſen, daß zum epiſchen Weſen vor Allem wackre Sinne gehören; wo aber ſei jetzt dieſe Friſche und Schärfe der ſinnlichen Auffaſſung? Man ſchwatze jetzt viel von der Liebe zur Natur; bei den Meiſten ſei dies aber nur garſtige anerlernte Tradition. Beſonders aber verderbe die Sekte der Empfindſamkeit und des Genieweſens alle ſcharfe Gegenſtändlichkeit. Was können dieſe jungen Genies an Menſchen ſehen, deren ganzes Spiel von Leidenſchaften ihnen zu alltäglich und zu philiſterhaft vorkommt, als daß es aufgenommen zu werden

verdiene? Grade an Shakeſpeare ſei zu lernen, daß wer den Glauben habe, überall Merkwürdiges aufzufinden, auf jedem Schritt Merkwürdiges finde; überall iſt Spiel menſchlicher Leidenſchaft wie überall Spiel von Schatten und Licht. Die Abhandlung ſchließt mit den Worten: »Unſere jungen Dichter ſollen ſich nur üben, einen Tag oder eine Woche ihres Lebens als eine Geſchichte zu beſchreiben, daraus ein Epos, d. h. eine leſenswürdige Begebenheit zu bilden, und zwar ſo unbefangen, daß nichts von ihren Reflexionen durchflimmert, ſondern daß Alles ſo daſteht, als wenn's ſo ſein müßte. Alsdann, wenn ſie darin beſtehen, wollen wir ihnen erlauben, uns mit größeren Werken zu beſchenken.«

Merck blieb nicht bei der Theorie; er ſchuf eine Reihe kleiner Genrebilder häuslichen Lebens, ſo friſch und naturwahr und mit ſo ächt dichteriſchem Auge erſchaut und dargeſtellt, daß es faſt ungerecht ſcheint, wenn ihm Goethe in Wahrheit und Dichtung nur einen leichten und glücklichen Productionstrieb zuerkennen will, der niemals über das blos Dilettantiſche hinausgekommen ſei. »Lindor«, beſonders aber die »Geſchichte des Herrn Oheim«, »Herr Oheim der Jüngere« und »Eine Landhochzeit«, in den Jahren 1779—1781 im deutſchen Merkur veröffentlicht (wiederabgedruckt in A. Stahr's Merck. S. 155 ff.), ſind in ihrer Art klaſſiſche Novellen von unveraltbarer Kraft.

Jedoch der Iffland des Romans blieb aus. Lafontaine kann nicht mit Iffland verglichen werden, ſondern nur mit Kotzebue.

Der Grund, warum die Zeit des deutſchen Romans noch nicht gekommen war, iſt klar. Es fehlte die volle und freudige Hingabe an die Gegenwart und Wirklichkeit. Die Novellen und Romane, die ſich dem phantaſtiſchen und ſentimentalen Roman entgegenſtellten, waren ſelbſt noch phantaſtiſch und ſentimental. Auch die Pointe der Genrebilder Merck's iſt nicht die Durchgeiſtigung und Beherrſchung der Wirklichkeit, ſondern die Flucht

aus der Gesellschaft in die ländliche Zurückgezogenheit, die Flucht aus der Verderbniß der Kultur in den selbstgeschaffenen Naturzustand. Lafontaine's »Naturmensch« und »Sonderling« sieht in der Welt nichts als Unnatur und Narrenspossen; in solcher Stimmung konnten Lafontaine's Familiengemälde, auch wo sie sich über leichtfertige Fabrikarbeit erhoben, entweder nur flache Satire oder nur weinerliche Moralpredigt sein.

Ueberall das alte Grundgebrechen der Sturm- und Drangperiode, der unversöhnte Kampf und Zwiespalt zwischen Ideal und Wirklichkeit, zwischen Herz und Welt.

Eine neue Epoche begann, als die Besten und Trefflichsten diesen Kampf und Zwiespalt überwanden und das Ideal nicht über und außer dem Leben, sondern im Leben selbst suchten. Auch für die Geschichte des deutschen Romans war diese neue Epoche eine entscheidende Wendung. Wilhelm Meister's Lehrjahre sind die Bildungsgeschichte eines jungen Menschen, welcher von der Phantastik zur sittlichen Harmonie, von der Furcht und Flucht vor der Wirklichkeit zum poesievollen Erfassen und Fortbilden derselben geführt wird.

Literaturgeschichte

des

achtzehnten Jahrhunderts.

Von

Hermann Hettner.

In drei Theilen.

Dritter Theil.

Die deutsche Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweite Abtheilung.

Das Ideal der Humanität.

Dritte umgearbeitete Auflage.

Braunschweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1879.

Geſchichte

der

deutſchen Literatur

im

achtzehnten Jahrhundert.

Von

Hermann Hettner.

Drittes Buch.

Das klaſſiſche Zeitalter der deutſchen Literatur.

Zweite Abtheilung.

Das Ideal der Humanität.

Dritte umgearbeitete Auflage.

Braunſchweig,
Druck und Verlag von Friedrich Vieweg und Sohn.
1879.

Der Autor behält sich das Recht der Uebersetzung vor.

Inhalt.

Dritter Theil.

Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert.

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweiter Abschnitt.

Das Ideal der Humanität.

	Seite
Erstes Kapitel. Kant	3
Zweites Kapitel. Goethe in Italien und die ersten Jahre nach seiner Rückkehr	50
1. Goethe's italienische Kunststudien	50
2. Iphigenie und Tasso, die römischen Elegieen und die venetianischen Epigramme	65
3. Die ersten naturwissenschaftlichen Schriften	97
4. Wilhelm Meister's Lehrjahre	108
Drittes Kapitel. Schiller's geschichtliche und philosophische Studien	131
1. Die geschichtlichen Werke und die Hinwendung zu den Alten	131
2. Die philosophischen Abhandlungen und die philosophirenden Gedichte	152
3. Die Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung	187
Viertes Kapitel. Das Zusammenwirken Goethe's und Schiller's	212
1. 1795 — 1798	212
Die Xenien. Goethe's Hermann und Dorothea. Goethe's und Schiller's Idyllen und Elegieen	212
Goethe's und Schiller's Balladen und Schiller's Glocke	234
Wallenstein	243

Seite

2. 1798 — 1805 265
Goethe's und Schiller's antikisirende Kunsttheorie 265
Goethe's antikisirende Dichtungen. Achilleis. Die Festspiele. Die natürliche Tochter. Helena. Pandora 279
3. Schiller's letzte Tragödien. Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Messina. Wilhelm Tell. Demetrius 291

Fünftes Kapitel. Philologie und Geschichtsschreibung 335
1. Philologie. Chr. Gottlob Heyne. Fr. Aug. Wolf 335
2. Geschichte. Schlözer. Joh. Müller. Spittler 345

Sechstes Kapitel. Georg Forster 352

Siebentes Kapitel. Nachklänge der Sturm- und Drangperiode 373
1. Die letzten Romane Klinger's 374
2. Jean Paul 391
3. Hölderlin 416
4. Die Anfänge der Romantiker 427

Achtes Kapitel. Das Wiederaufleben der bildenden Kunst. Carstens. Thorwaldsen. Schinkel. Die Nazarener 456

Neuntes Kapitel. Die Klassiker und Romantiker in der Musik. Mozart. Beethoven. Karl Maria v. Weber 486

Zehntes Kapitel. Die letzte Lebensepoche Goethe's 512
Goethe's politische Stellung 512
Die Wahlverwandtschaften 523
Wahrheit und Dichtung. Der westöstliche Divan. Lehrgedichte . . 540
Die Zeitschrift „Ueber Kunst und Alterthum" 550
Wilhelm Meister's Wanderjahre und der zweite Theil des Faust . 564

Drittes Buch.

Das klassische Zeitalter der deutschen Literatur.

Zweite Abtheilung.

Zweiter Abſchnitt.

Das Ideal der Humanität.

Erſtes Kapitel.

Kant.

1.

Es waren ſtolze Worte, mit welchen ſich Kant als zweiundzwanzigjähriger Jüngling in die deutſche Wiſſenſchaft eingeführt hatte. Wer etwas erreichen wolle, ſagte er in ſeiner erſten Schrift, müſſe ein gewiſſes edles Vertrauen in ſeine Kräfte ſetzen; ſolche Zuverſicht belebe alle unſere Bemühungen und ertheile ihnen einen Schwung, der der Unterſuchung der Wahrheit ſehr förderlich ſei. Er ſeinerſeits habe ſich die Bahn, welche er halten wolle, ſchon vorgezeichnet; er werde ſeinen Lauf antreten und nichts ſolle ihn hindern, denſelben fortzuſetzen.

Kant hat dieſe kühne Forderung an ſeine Zukunft großartig eingelöſt.

Indem er die herrſchende Aufklärungsbildung über ſich ſelbſt aufklärte und die philoſophiſchen Lehrmeinungen mit feſtem und ſcharfem Sinn zwang, ihm über ihre Herkunft und Daſeinsberechtigung

rückhaltslos Rede zu ſtehen, iſt er der Begründer einer neuen Anſchauungsweiſe geworden, die bis auf den heutigen Tag noch lebendig fortwirkt, ja deren unzerſtörliche Triebkraft, wie Kant ſiegesgewiß vorausſagte, ſich erſt in Jahrhunderten in ihrer vollen und ganzen Herrlichkeit entfalten wird.

Bisher war die Philoſophie eine lediglich dogmatiſche geweſen; d. h. ſie hatte, gleichviel unter welcher Geſtalt ſie auftrat, für ihre Behauptungen immer den Werth vollgiltiger Münze beanſprucht, ohne jemals die Nothwendigkeit zu fühlen, daß das Organ der Philoſophie, das menſchliche Erkenntnißvermögen, vor Allem ſich ſelbſt erſt über ſeine Brauchbarkeit und Zuverläſſigkeit ausweiſen müſſe. Und auch Hume, welcher vor Kurzem die Menſchheit aus dem dogmatiſchen Schlummer geweckt und der gedankenloſen Zuverſicht in die Allgewalt des menſchlichen Denkens die gewichtigſten Zweifel entgegengeſtellt hatte, war doch nur auf halbem Wege ſtehen geblieben; er hatte, nach Kant's Ausdruck, kein Licht in dieſe Art von Erkenntniß gebracht, ſondern nur einen Funken geſchlagen, bei welchem man wohl ein Licht hätte anzünden können, wenn er einen empfänglichen Zunder getroffen hätte. Die entſcheidende That Kant's war, daß durch ihn die dogmatiſche Philoſophie kritiſche Philoſophie ward. Durch ſeine tiefgehenden Unterſuchungen über die Quellen, den Umfang und die Grenzen der menſchlichen Erkenntnißfähigkeit, wurde die philoſophirende Vernunft eines großen Theils ihrer hochfliegenden und anmaßlichen Anſprüche entſetzt und auf das beſcheidenere, aber, richtig verſtanden, der menſchlichen Entwicklung nur um ſo förderlichere Maß ihrer wirklichen Machtverhältniſſe zurückgeführt.

Schon früh hatten ſich in Kant die Keime dieſer großen That geregt. Die wuchtvollen Einwürfe Hume's hatten ihm in die tiefſte Seele gegriffen. Schritt vor Schritt (vgl. Literaturgeſchichte des achtzehnten Jahrhunderts, Bd. 3, Buch 2, Kap. 2)

können wir es in seinen Jugendschriften verfolgen, wie rastlos und tief die Frage nach der Möglichkeit und dem Umfang des menschlichen Erkennens in ihm gährte und wühlte, und in wie heißem und ernstem Kampf er bestrebt war, nachdem er die kritiklose Vertrauensseligkeit der bisherigen Philosophie als eitel und haltlos erkannt hatte, nicht bei dem unbefriedigenden Zweifel stehen zu bleiben, sondern diesen selbst wieder zu überwinden. Namentlich die klassischen »Träume eines Geistersehers« (1766) geben von diesem unermüdlich und unerschrocken vordringenden Forschungseifer ein ebenso rührendes wie durch ihre feine Ironie höchst anziehendes Zeugniß. Aber erst in der »Kritik der reinen Vernunft«, welche 1781 erschien, fanden diese weitgreifenden und langjährigen Untersuchungen ihren letzten Abschluß.

Der Zweck und das Ergebniß dieses gewaltigen Buches wird von Kant selbst einmal in einem Briefe an seinen Freund und Schüler Tieftrunk in einem einzigen Satz ausgesprochen. Dieser Satz (Werke, herausgegeben von Rosenkranz und Schubert. Bd. 11, S. 186) lautet: »Gegenstände der Sinne können wir nie anders erkennen als blos, wie sie uns erscheinen, nicht nach dem, was sie an sich selbst sind; und übersinnliche Gegenstände sind für uns keine Gegenstände unserer theoretischen Erkenntniß.«

Alle menschliche Erkenntnißfähigkeit einzig und allein auf die Grenzen der sinnlichen Erfahrungswelt einschränkend, ist diese Erkenntnißlehre zugleich die kritische Prüfung und Vernichtung aller Lehren und Begriffe vom Uebersinnlichen, welche diese Grenzen unberechtigt überschreiten.

Eine größere Umwälzung war in der Geschichte des philosophischen Denkens noch niemals gesehen worden.

Wir haben die Aufgabe, dem Gang dieser kritischen Untersuchungen genau nachzugehen.

Lediglich aus dem Stande der damaligen Physiologie ist es zu erklären, daß grade die ersten grundlegenden Untersuchungen über die Quellen und Bedingungen des menschlichen Denkens am schwächsten, ja vor der heutigen Naturwissenschaft schlechterdings unhaltbar sind. Statt physiologischer Forschung nur ein verunglückter Vermittlungsversuch zwischen Locke und Leibniz. Wie bei Locke, so auch bei Kant die Unterscheidung zweier Erkenntnißstämme, der Sinnlichkeit einerseits und des die Sinneswahrnehmungen verarbeitenden Verstandes andererseits. Zugleich aber, um vor dem schreckhaften Einwurf Hume's, daß das denkende Verknüpfen der sinnlichen Einzeleindrücke nicht die Gewähr innerer Nothwendigkeit und bindender Allgemeinheit in sich trage, sondern nur ein willkürlich gewohnheitsmäßiges sei, einen rettenden Ausweg zu finden, das Zurückgreifen auf die Leibnizsche Annahme gewisser angeborener, uns ursprünglich innewohnender, von aller Erfahrung unabhängiger, sogenannter aprioriſcher Ideen und Denkformen. Mit einem wahrscheinlich von Kant selbst entlehnten Bild sagt Hippel in seinen Lebensläufen (Thl. 2, S. 166): wer kann Fische ohne Netz oder Hamen fangen? Als solche reine, aprioriſche, nicht in den Dingen, sondern nur in uns selbst liegende Anschauungsformen der Sinnlichkeit bezeichnet Kant Raum und Zeit; und ihnen sollen in gleicher Weise in unserer Verstandesthätigkeit die sogenannten Stammbegriffe oder Kategorien entsprechen, deren Kant nach Maßgabe der logischen Urtheilsformen zwölf aufzählt. Aber es ist eine durchaus unerwiesene, von Kant niemals näher untersuchte, in ihm nur aus Furcht vor Hume entstandene Annahme, daß Nothwendigkeit und Allgemeinheit sich auf dem Boden der Erfahrung nicht gewinnen lasse, daß Erfahrung uns zwar sage, was sei, aber nicht, daß es nothwendigerweise so und nicht anders sein müsse. Und es ist nicht wahr, daß es solche ursprünglich angeborene Anschauungen und Denkformen giebt. Die heutige

Wiſſenſchaft weiß unumſtößlich, daß auch die Begriffe von Raum und Zeit und die ſogenannten Kategorien ſich ebenfalls erſt erfahrungsmäßig in uns entwickeln, daß auch ſie nichts ſind als die vom Hergang der Sinnes- und Denkthätigkeit abgezogenen Verallgemeinerungen des Thatſächlichen und Erfahrungsmäßigen.

Jedoch durch dieſen zopfigen Unterbau wird die Feſtigkeit und mächtige Kühnheit des Baues ſelbſt nicht beeinträchtigt. Kant verſtand, um mit Herbart zu reden, auch mit ſchlechten Meſſern trefflich zu ſchneiden.

Die Hauptſätze, welche die Kritik der reinen Vernunft eröffnen, ſind: Vermittelſt der Sinnlichkeit werden uns Gegenſtände gegeben, ſie allein liefert uns Anſchauungen; alles Denken muß ſich unmittelbar oder mittelbar zuletzt auf Anſchauungen, mithin bei uns auf Sinnlichkeit beziehen, weil uns auf andere Weiſe kein Gegenſtand gegeben werden kann. Durch den Verſtand aber werden dieſe Anſchauungen gedacht, und von ihm entſpringen Begriffe. Ohne Sinnlichkeit kein Gegenſtand, ohne Verſtand kein Denken. Gedanken ohne Inhalt ſind leer, Anſchauungen ohne Begriffe ſind blind.

Obgleich alſo Kant ſogenannte aprioriſche Denkformen annimmt, wird er doch nicht müde, wiederholt und immer aufs nachdrücklichſte einzuſchärfen, daß (Bd. 2, S. 199) nichtsdeſtoweniger, da der Gegenſtand einem Begriff nicht anders als in der Anſchauung gegeben werden könne, der Verſtand mit ſeinen aprioriſtiſchen Grundſätzen immer nur auf einen rein erfahrungsmäßigen, empiriſchen Gebrauch angewieſen ſei. Begriffe ohne empiriſche Anſchauungen ſeien ohne Giltigkeit, ſeien ein bloßes Spiel der Einbildungskraft oder des Verſtandes. Auch die Vorſtellungen der Mathematik würden gar nichts bedeuten, könnten wir nicht immer an Erſcheinungen, an empiriſchen Gegenſtänden ihre Bedeutung darlegen; und ebenſowenig könne man die Ka-

tegorien verſtehen, ohne ſich ſofort zu den Bedingungen der Sinnlichkeit herabzulaſſen. Kant ſchließt alle dieſe Erörterungen mit dem Satz (S. 204): »Die wiſſenſchaftliche Zergliederung des Verſtandes hat demnach das wichtige Ergebniß, daß der Verſtand, da dasjenige, was nicht Erſcheinung iſt, kein Gegenſtand der Erfahrung ſein kann, die Schranken der Sinnlichkeit, innerhalb deren uns allein Gegenſtände gegeben werden, niemals überſchreiten könne; der ſtolze Name einer Ontologie, welche ſich anmaßt, von Dingen überhaupt Erkenntniſſe a priori in einer ſyſtematiſchen Doctrin zu geben, muß dem beſcheidenen einer bloßen Zergliederung des reinen Verſtandes Platz machen.«

Ein Denken aus reinen Begriffen giebt es nicht, ſondern es giebt nur Erfahrungswiſſen. Das Denken iſt gleich dem Rieſen Antäus nur inſoweit ſeiner Kraft gewiß, als es mit den Füßen die Mutter Erde berührt.

Und ferner: Iſt das Denken ſchlechterdings nichts anderes als die zuſammenfaſſende Geſtaltung und Durchdringung unſerer Sinneseindrücke, ſo folgt, daß auch dieſes Erfahrungswiſſen, als ganz und gar von der Beſchaffenheit unſerer Sinne abhängig, in ſich ſelbſt wieder ein ſehr beſchränktes und unzulängliches iſt. An unſere Sinne gebunden, erkennen wir die Dinge nur, wie ſie uns kraft unſerer Sinne erſcheinen. »Was es für eine Bewandtniß mit den Gegenſtänden an ſich und abgeſondert von aller dieſer Empfänglichkeit unſerer Sinnlichkeit haben möge«, ſagt Kant (S. 49), »bleibt uns gänzlich unbekannt; wir kennen nichts als unſere Art, ſie wahrzunehmen, die uns eigenthümlich iſt, die auch nicht nothwendig jedem Weſen, obzwar jedem Menſchen, zukommen muß.«

Dies iſt die berühmte Lehre Kant's von der Unerkennbarkeit des Dinges an ſich. Das Ding an ſich iſt nicht das Ding für mich. Du gleichſt dem Geiſt, den Du begreifſt. Doch ſpricht Kant von dieſer Beſchränkung unſerer Erkennt-

niß auf die ſinnliche Erſcheinungswelt niemals mit jenem Ton ſchmerzlicher Entſagung, ſondern immer nur mit der lauten Mahnung, deſto voller und friſcher das erkennbare Wirkliche zu ergreifen. Oder vielmehr, der Begriff ſolcher hinter den Erſcheinungen liegender, in undurchdringliches Dunkel gehüllter Dinge an ſich, iſt ihm (S. 210) blos ein Grenzbegriff, welcher nur beſagen ſoll, daß man von der menſchlichen Sinnlichkeit nicht behaupten könne, daß ſie die einzig mögliche Art der Anſchauung ſei, obgleich ebenſowenig das Gegentheil (vgl. S. 233 ff.) erweisbar iſt. Es mag ſein, daß andere Weltweſen dieſelben Gegenſtände unter anderer Form und losgelöſt von den Bedingungen der Sinnlichkeit anſchauen; es kann aber auch ſein, daß ſich dieſelben Bedingungen auch auf alle anderen Weltweſen erſtrecken.

Ausſchließlich in dieſem Sinn der ſtrengen Zurückführung unſerer Erkenntniß auf die Grundlagen der ſinnlichen Anſchauungen und auf die unüberſchreitbaren Grenzen des Erfahrungswiſſens iſt es gemeint, wenn Kant in den verſchiedenſten Wendungen immer wieder darauf zurückkommt, daß der Nutzen der Kritik der reinen Vernunft nur ein negativer ſei, da ſie nicht (S. 613) als Organ zur Erweiterung, ſondern als Disciplin zur Grenzbeſtimmung diene und, anſtatt Wahrheiten zu entdecken, nur das ſtille Verdienſt habe, Irrthümer zu verhüten. Wie das Geſchäft der Philoſophie überhaupt (Bd. 7, S. 352) mehr im Beſchneiden als im Treiben üppiger Schößlinge beſtehe, ſo ſei die Kritik der reinen Vernunft insbeſondere (Bd. 2, S. 384) das Läuterungsmittel, den Wahn ſammt ſeinem Gefolge der Vielwiſſerei glücklich zu beſeitigen; die Kritik der reinen Vernunft (Bd. 3, S. 143) verhalte ſich zur gewöhnlichen Schulmetaphyſik grade wie die Chemie zur Alchimie oder wie Aſtronomie zur wahrſagenden Aſtrologie.

Schiller ſpricht durchaus im Geiſte Kant's, wenn er im

neunzehnten Briefe ſeiner Abhandlung über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen ſagt, der kritiſche Philoſoph erhebe nicht wie der Metaphyſiker den Anſpruch, die Möglichkeit der Dinge ſelbſt zu erklären, ſondern er begnüge ſich, die Kenntniſſe feſtzuſetzen, aus welchen die Möglichkeit der Erfahrung begriffen werde. Es iſt ungeſchichtlich, wenn ſeit den Tagen Fichte's üblich geworden iſt, Kant die Behauptung unterzulegen, als ſeien bei ihm die ſogenannten reinen Formen des Anſchauens, Raum und Zeit, und die ſogenannten reinen Formen des Verſtandes, die Kategorien, nicht ſowohl blos die Ergreifer und Bearbeiter des aus der Sinnesempfindung ſtammenden Stoffes, als vielmehr deſſen Erzeuger, ſo daß die Dinge der Sinnenwelt außer uns nichts als leerer Schein ſeien. Alle dieſe willkürlichen idealiſtiſchen Fälſchungen und Umdeutungen ſcheitern an der Erklärung, welche Kant gegen die von Garve und Feder in den Göttinger Gelehrten Anzeigen veröffentlichte Recenſion ſeines Werks richtete. Dieſe Erklärung (Bd. 3, S. 152) lautet: »Der Satz aller ächten Idealiſten von der eleatiſchen Schule bis zum Biſchof Berkeley iſt in der Formel enthalten: alle Erkenntniß durch Sinne und Erfahrung iſt nichts als lauter Schein, und nur in den Ideen des reinen Verſtandes und der reinen Vernunft iſt Wahrheit. Der Grundſatz, welcher meinen Idealismus durchgängig regiert und beſtimmt, iſt dagegen: alle Erkenntniß von Dingen aus bloßem reinen Verſtande oder reiner Vernunft iſt nichts als lauter Schein, und nur in der Erfahrung iſt Wahrheit«. Sowohl in den zur Erläuterung der Kritik der reinen Vernunft geſchriebenen »Prolegomena« wie in der Umarbeitung der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft ſelbſt hob Kant dieſe realiſtiſche Seite immer ſchärfer und ſchärfer hervor. Von Fichte's Wiſſenſchaftslehre ſagte Kant (Bd. 11, S. 190), daß das bloße Selbſtbewußtſein ohne Stoff und ohne daß die Reflexion darüber etwas vor ſich habe, worauf

angewandt werden könne, einen wunderlichen Eindruck mache; d ein anderes Mal (ebend. S. 192) sagt er spottend, Fichte lle wie Hudibras aus Sand einen Strick drehen.

Der zweite Theil der Kant'schen Untersuchungen zieht aus i folgeschweren Vordersätzen unerbittlich die Nutzanwendung.

Wenn all' unser Wissen von der sinnlichen Anschauung an- t und ihm auch jederzeit eine sinnliche Anschauung ent- echen muß, wie wäre da ein Wissen des Uebersinnlichen mög- ! Gleichwohl ist in uns ein Vermögen, das unablässig nach ringt, alle jene Grenzpfähle niederzureißen und sich aus Endlichkeit und Bedingtheit der Sinnlichkeit und des Ver- ndes zum Denken des Unendlichen und Unbedingten zu er- en; ja von diesen über die Sinneswelt hinausstrebenden Er- ntnissen, bei denen die Erfahrung weder Leitfaden noch Be- htigung geben kann, erwarten wir grade die Entscheidung und sung unserer wichtigsten und erhabensten Anliegen, und wollen aus keinerlei Bedenklichkeit aufgeben. Dieses Vermögen ist Vernunft, oder genauer ausgedrückt, die reine Vernunft. Es die angeborene Natur dieser Vernunft (S. 241), daß auch ihre Gesetze für sachlich giltig hält und uns dadurch zu Illu- nen führt, die ebenso unvermeidlich sind wie es unvermeidlich , daß uns in optischer Täuschung das Meer in der Mitte höher eint als am Ufer; aber nichtsdestoweniger (S. 273) sind solche rnunftschlüsse, die keine erfahrungsmäßigen Grundlagen ent- lten und durch welche wir von etwas, das wir kennen, auf as anderes schließen, wovon wir doch keinen Begriff haben, ht sowohl Vernunftschlüsse als blos vernünftelnde Schlüsse. sind, wie sich Kant ausdrückt, Sophistications der reinen rnunft selbst, von denen sich zwar selbst der Weiseste unauf- rlich zwacken und äffen läßt, deren unterminirenden Maul- rfsgängen nachzugehen aber unverbrüchliche Pflicht der Philo- hie ist.

Jene ſogenannten vernünftigen Gedanken von Gott, Welt und Seele, wie ſie ſeit Wolff die Grundbegriffe der deutſchen Aufklärungsbildung waren und wie ſie noch heut die allgemeine Durchſchnittsbildung beherrſchen, ſind ſie nicht insgeſammt nur ſolche trügeriſche Ausgeburten erfahrungsvergeſſener, in der Luft ſchwebender und darum leerer Vernünftelei? Schimmernde Armſeligkeiten, Gedankenſpiele und Gedankenverbindungen, die uns keinerlei Gewißheit geben, daß ihnen etwas gegenſtändlich Wirkliches entſpreche.

Die rationale Pſychologie d. h. die ſogenannte reine Seelenlehre, die ſich nicht ausſchließlich in der Beobachtung der Erfahrungsthatſachen, ſondern in abgezogenen Begriffsbeſtimmungen bewegt, war eine der hervorragendſten Beſchäftigungen des Aufklärungszeitalters. Was war ihr Inhalt und was ihr Ergebniß? Aus dem Satz »Ich denke« ſuchte ſie, wie Kant treffend ſagt, ihre ganze Weisheit auszuwickeln, und ſchwelgte dabei in den redſeligſten Herzensergießungen über die Selbſtändigkeit, Einfachheit und Perſönlichkeit der Seele und über die räthſelhafte Gemeinſchaft der Seele mit dem Körper. Man denke an Moſes Mendelsſohn's Phädon, auf welchen Kant in der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft ausdrücklich Bezug nimmt. Und dennoch iſt leicht zu zeigen und Kant zeigt es ausführlich, daß ſich alle dieſe Beweiſe immer nur im Kreiſe herumdrehen und bereits vorausſetzen, was ſie erſt beweiſen ſollen. Wir bedienen uns der Vorſtellung des Ich, um von ihm zu urtheilen und auszuſagen; dieſes Ich aber iſt weder Anſchauung noch Begriff, ſondern nur die einheitliche Unterlage und Begleitung unſeres Vorſtellens und Denkens, oder, wie Kant ſich einmal ausdrückt, nur der vorgeſtellte Punkt, in welchem die vom inneren Sinn wahrgenommenen Thätigkeiten zuſammenlaufend gedacht werden, und von welchem wir, ſobald wir vom Inhalt unſerer Vorſtellungen und Gedanken abſehen, niemals den mindeſten

Begriff haben können. Die Fragen, mit welchen sich die rationale, d. h. die vernünftelnde Seelenlehre hauptsächlich beschäftigt, die Fragen von der Möglichkeit der Gemeinschaft der Seele mit einem organischen Körper, d. h. vom Zustand der Seele im Leibe des Menschen, vom Anfang dieser Gemeinschaft, d. h. von der Seele in und vor der Geburt, vom Ende dieser Gemeinschaft, d. h. von der Unsterblichkeit, sind ihr daher durchaus unlösbar, und wo sie durch Blendwerke eine unausfüllbare Lücke ausfüllen will, verwirrt sie sich in lauter Zweideutigkeiten und Widersprüche! »Nichts (S. 314) als die Nüchternheit einer strengen, aber gerechten Kritik kann von diesem Blendwerke, das so Viele durch eingebildete Glückseligkeit hinhält, befreien und alle unsere Ansprüche blos auf das Feld möglicher Erfahrung einschränken, nicht etwa durch schaalen Spott über so oft fehlgeschlagene Versuche oder durch fromme Seufzer über die Schranken unserer Vernunft, sondern vermittelst einer nach sicheren Grundsätzen vollzogenen Grenzbestimmung derselben, welche ihr Nicht weiter! mit größter Zuverlässigkeit an die herkulischen Säulen heftet, die die Natur selbst aufgestellt hat, um die Fahrt unserer Vernunft nur so weit als die stetig fortlaufenden Küsten der Erfahrung reichen, fortzusetzen, die wir nicht verlassen können, ohne uns auf einen uferlosen Ocean zu wagen, der uns unter immer trüglichen Aussichten am Ende nöthigt, alle beschwerliche und langwierige Bemühung als hoffnungslos aufzugeben.«

Und steht es etwa um die sogenannte rationale Kosmologie, um die vermeintliche Erklärung des Weltganzen aus reinen Vernunftbegriffen besser? Die Idealisten sagen: Die Welt hat einen Anfang in der Zeit und ist auch räumlich begrenzt, eine jede zusammengesetzte Substanz in der Welt besteht aus einfachen Theilen und es existirt überhaupt nichts als das Einfache oder was aus diesem zusammengesetzt ist, es giebt neben der Naturnothwendigkeit auch Freiheit, die Welt setzt als ihre Ursache ein

ſchlechthin nothwendiges Weſen voraus. Die Materialiſten dagegen ſagen: Die Welt hat keinen zeitlichen Anfang und keine räumlichen Grenzen, es exiſtirt nichts Einfaches in der Welt, es giebt keine Freiheit, ſondern Alles in der Welt geſchieht lediglich nach Naturgeſetzen, es giebt kein ſchlechthin nothwendiges Weſen als Welturſache, weder in der Welt noch außerhalb derſelben. Kant zeigt in glänzender Ausführung, daß dieſe Sätze und Gegenſätze, welche einander ſo lebhaft beſtreiten, gleich unwiderleglich und gleich unbeweisbar ſind, der ganze Streit alſo unlöslich iſt, wenn wir nicht den ganzen Standpunkt dieſer Betrachtungsweiſe aufgeben. Grade hier, ſagt Kant (S. 368), entfaltet die Philoſophie eine Würde, welche, wenn ſie ihre Anmaßungen nur behaupten könnte, den Werth aller anderen Wiſſenſchaft weit unter ſich ließe, indem ſie die Grundlage zu unſeren größten Erwartungen und Ausſichten auf die letzten Zwecke, in welchen alle Vernunftbemühungen ſich endlich vereinigen müſſen, verheißt. Die Fragen, ob die Welt einen Anfang und irgend eine Grenze ihrer Ausdehnung im Raum habe, ob es irgendwo und vielleicht in meinem denkenden Selbſt eine untheilbare und unzerſtörliche Einheit oder ob es nichts als das Theilbare und Vergängliche gebe, ob ich in meinen Handlungen frei oder wie andere Weſen an dem Faden der Natur und des Schickſals geleitet ſei, ob es endlich eine oberſte Welturſache gebe oder die Naturdinge und deren Ordnung den letzten Gegenſtand ausmachen, bei denen wir in allen unſeren Betrachtungen ſtehen bleiben, das ſind Fragen, um deren Auflöſung der Mathematiker gern ſeine ganze Wiſſenſchaft hingäbe, denn dieſe kann ihm doch in Anſehung der höchſten und angelegenſten Zwecke der Menſchheit keine Befriedigung verſchaffen. Unglücklicherweiſe aber für die Speculation, wenn auch vielleicht zum Glück für die praktiſche Beſtimmung des Menſchen, ſieht ſich die Vernunft mitten unter ihren größten Erwartungen in einem Gedränge von Gründen und Gegen-

gründen so befangen, daß, da es sowohl ihrer Ehre als auch sogar ihrer Sicherheit wegen nicht thunlich ist, sich zurückzuziehen und diesem Zwist als einem bloßen Spielgefecht gleichgültig zuzusehen, ihr nichts weiter übrig bleibt als über den Ursprung dieser Veruneinigung der Vernunft mit sich selbst nachzusinnen, ob nicht etwa ein bloßer Mißverstand daran Schuld sei, nach dessen Erörterung zwar beiderseits stolze Ansprüche vielleicht wegfallen, aber dafür ein dauerhaft ruhiges Regiment der Vernunft über Verstand und Sinne seinen Anfang nehmen würde.

Zuletzt die sogenannte rationale Theologie. Ihr höchster Begriff ist der Gottesbegriff. Ueberall nur Abhängiges und Bedingtes erblickend sucht die Vernunft nach einem Urwesen, von welchem diese durchgängige Abhängigkeit und Bedingtheit aller Dinge und Erscheinungen entstammt, ja sie verselbständigt dieses Gedankending sogleich zu einem persönlichen Einzelwesen. Bei allen Völkern sehen wir selbst durch die blindeste Vielgötterei einige Funken des Monotheismus hindurchschimmern. Trotzalledem aber sind die Beweise für das Dasein Gottes, insofern dieses Dasein ein selbständig persönliches sein soll, nicht haltbar, und beweisen nur, daß die Vernunft vergeblich ihre Flügel ausspannt, um über die Sinnenwelt durch die bloße Macht der Speculation hinauszukommen. Was besagt der sogenannte ontologische Beweis, d. h. das Schließen von der Idee eines allervollkommensten Wesens auf dessen Wirklichkeit, weil, wenn dem allervollkommensten Wesen das Dasein fehlte, es nicht das allervollkommenste wäre? Dieser Schluß ist durchaus unstatthaft. Durch das Dasein wird ein Begriff nicht vollkommener; denn durch das Dasein tritt zum Inhalt eines Begriffs nichts hinzu, hundert wirkliche Thaler enthalten nicht das Mindeste mehr als hundert blos gedachte Thaler. Ueberdies aber giebt es kein Merkmal, um zu erkunden, ob die Idee eines solchen allervollkommensten Wesens eine blos mögliche oder eine thatsächlich

wirkliche ist. Ob die hundert Thaler wirklich oder blos gedacht sind, ersehe ich nicht aus dem Begriff derselben, sondern aus meinem Vermögenszustande; d. h. um mich des Daseins eines Begriffes zu vergewissern, muß ich aus dem Begriff herausgehen und den Gegenstand selbst mit anderen sinnlichen Wahrnehmungen und Erfahrungen in Zusammenhang setzen. Eine Existenz außer dem Gebiet der Erfahrung kann daher zwar nicht für schlechterdings unmöglich erklärt werden, sie ist aber eine Voraussetzung, die wir durch nichts rechtfertigen können. Kant spottet (S. 463): »An dem so berühmten ontologischen Beweise ist alle Mühe und Arbeit verloren, und ein Mensch möchte wohl ebensowenig aus bloßen Ideen an Einsichten reicher werden als ein Kaufmann an Vermögen, wenn er um seinen Zustand zu verbessern, seinem Kassenbestande einige Nullen anhängen wollte.« Und was besagen die anderen hergebrachten Beweisführungen? Der sogenannte kosmologische Beweis geht von der Thatsache aus, daß alle Dinge, die wir wahrnehmen, begrenzt endliche sind und also ihren Grund nicht in sich haben, so daß man im Verlauf der endlichen Dinge niemals zu einem Grunde gelangt, der nicht selbst wieder einer Begründung bedürfte; daraus soll erhellen, daß der Grund des Daseins dieses ganzen Zusammens endlicher Dinge, das wir Welt nennen, außerhalb in einem Wesen zu suchen ist, das den Grund seines Daseins in sich selbst hat. Wie kann denn aber der Grundsatz von Ursache und Wirkung, der gar keine Bedeutung und kein Merkmal seines Gebrauchs als nur in der Sinnenwelt hat, grade dazu dienen, um über die Sinnenwelt hinauszukommen? Welche Brücke kann die Vernunft schlagen, um aus der Reihe der Naturursachen zu einem rein geistigen, außerweltlichen Wesen zu gelangen? Und wiederholt sich nicht hier derselbe Fehler, welchen der ontologische Beweis hatte, daß ich aus der bloßen Möglichkeit eines solchen Wesens ohne Weiteres auf

seine Nothwendigkeit und Wirklichkeit schließe? »Es mag wohl (S. 476) erlaubt sein, das Dasein eines Wesens von der höchsten Zulänglichkeit als Ursache zu allen möglichen Wirkungen anzunehmen, um der Vernunft die Einheit der Erklärungsgründe, welche sie sucht, zu erleichtern; allein sich so viel herauszunehmen, daß man sogar sage, ein solches Wesen existirt nothwendig, ist nicht mehr die bescheidene Aeußerung einer erlaubten Hypothese, sondern die dreiste Anmaßung absprechender Gewißheit«. Und ganz ähnlich ist der sogenannte physikotheologische Beweis, welcher von der Zweckmäßigkeit der Welt auf einen höchsten weisen Urheber schließen zu müssen meint. Es ist der älteste, klarste und der gemeinen Menschenvernunft angemessenste Beweis. Die Welt eröffnet uns einen so unermeßlichen Schauplatz von Mannichfaltigkeit, Ordnung, Zweckmäßigkeit und Schönheit, man mag diese nun in der Unendlichkeit des Raumes oder in der unbegrenzten Theilung desselben verfolgen, daß selbst nach den Kenntnissen, welche unser schwacher Verstand davon hat erwerben können, alle Sprache über so viele und so unabsehlich große Wunder ihren Nachdruck, alle Zahlen ihre Kraft zu messen, und selbst unsere Gedanken alle Begrenzung vermissen, so daß sich unser Urtheil vom Ganzen in ein sprachloses, aber desto beredteres Erstaunen auflösen muß. Allerwärts sehen wir eine Kette von Wirkungen und Ursachen, von Zwecken und Mitteln, Regelmäßigkeit im Entstehen oder Vergehen; und indem nichts von selbst in den Zustand getreten ist, darin es sich findet, so weist es immer weiter hin nach einem anderen Dinge als seiner Ursache, welche grade eben dieselbe weitere Nachfrage nothwendig macht, so daß auf solche Weise das ganze All im Abgrunde des Nichts versinken müßte, nähme man nicht Etwas an, das außerhalb dieses unendlichen Zufälligen für sich selbst ursprünglich und unabhängig bestehend dasselbe hielte und als die Ursache seines Ursprungs ihm zugleich seine Fortdauer sicherte. Trotz-

alledem hat auch dieſer Beweis keine zwingende Ueberzeugungskraft. Wie kann ich und darf ich das Verhältniß eines Uhrmachers zu einer Uhr, eines Baumeiſters zu ſeinen Bauten gewaltſam auf die Natur übertragen und die innere Möglichkeit der frei wirkenden Natur, welche alle Kunſt und vielleicht ſelbſt ſogar die Vernunft erſt möglich macht, noch von einer anderen, obgleich übermenſchlichen Kunſt ableiten? Zudem würde dieſe Uebertragung nur auf einen Urheber der Form der Dinge, alſo höchſtens zu einem Weltbaumeiſter führen, nicht zu einem Weltſchöpfer. Auch dieſer Beweis verläßt plötzlich den Boden der Erfahrung und ſchweift in das Bereich bloßer Möglichkeit; er kann nicht beſtehen, wenn er nicht den kosmologiſchen und ontologiſchen Beweis zu Hilfe ruft. Die Mängel jener Beweiſe ſind alſo auch die ſeinen. Und möchten noch ſo viele neue Beweiſe erfunden werden, aus einem bloßen Begriff kann niemals das Daſein des Gegenſtandes folgen, denn Daſein eines Gegenſtandes heißt, daß er außer dem Gedanken an ſich ſelbſt ſei; Daſein kann nur aus Erfahrung gegeben werden. Das höchſte Weſen bleibt ein bloßes Ideal; ein Begriff, welcher die ganze menſchliche Erkenntniß ſchließt und krönt, deſſen thatſächliche Wirklichkeit aber auf dieſem Wege ebenſowenig bewieſen als, wie Kant behutſam (S. 498) hinzuſetzt, widerlegt werden kann.

Gott iſt die perſonificirte Unbegreiflichkeit des Weltalls, wie die Seele die perſonificirte Unbegreiflichkeit einer gewiſſen Gruppe von Erſcheinungen innerhalb der Grenze unſeres Leibes iſt. Dieſe Worte Lichtenberg's ſind durchaus im Geiſt Kant's gedacht.

Ueberall wagt ſich die ſchwindelnde Vernunft über ihre Kräfte hinaus, und überall macht ſie Bankerott.

Alle dieſe Ueberſchwenglichkeiten ſind aus dem tiefen Drang entſprungen, in die wirre und bunte Mannichfaltigkeit der Erſcheinungen Geſetz und Einheit zu bringen. Und wir haben ſie nicht zu vertilgen, denn ſie ſind in der That unvertilgbar, ſon-

dern wir haben ſie auf ihr richtiges Maß zurückzuführen. Wir haben ſie, um in Kant's Sprache zu ſprechen, nicht als conſtitutive, ſondern nur als regulative Principien anzuwenden. »Nehmen wir«, ſagt Kant (S. 521), »dieſe Ideen für conſtitutiv, d. h. meinen wir, durch ſie unſere Erkenntniß über die Erfahrung hinaus erweitern zu können, ſo verwirren wir uns in zwar glänzenden, aber trüglichen Schein, in Wahn und Einbildung und in unentwirrbare Widerſprüche; nehmen wir ſie dagegen blos regulativ, d. h. als Forderung ſyſtematiſcher Einheit innerhalb der Erfahrungserkenntniß ſelbſt, ſo wird dieſe Erfahrungserkenntniß dadurch in ihren eigenen Grenzen mehr angebaut und berichtigt als es ohne ſolche Ideen durch den bloßen Gebrauch der Verſtandesgrundſätze geſchehen würde.«

So weit die einſchneidenden Grundgedanken des gewaltigen Werks.

Dem unſterblichen Verfaſſer der Kritik der reinen Vernunft, ſagt Schiller in der Abhandlung über Anmuth und Würde, gehört der Ruhm, aus der philoſophirenden Vernunft die geſunde Vernunft wiederhergeſtellt zu haben.

Gleich Sokrates zwang Kant die hoffärtige Philoſophie zum Geſtändniß des Nichtwiſſens.

Erſt jetzt hatte die Philoſophie erreicht, was ſie ſeit Jahrhunderten in ernſtem und redlichem Ringen geſucht und erſtrebt hatte, den vollen und ganzen Bruch mit der Scholaſtik. Die bisherige dogmatiſirende Philoſophie, gleichviel ob mit den religiöſen Glaubensſätzen übereinſtimmend oder dieſen widerſprechend, vermochte den alten Streit zwiſchen Theologie und Philoſophie nicht endgiltig zu ſchlichten. »Beide Theile«, ſagt Kant (S. 584) mit feinem Spott, »ſind Luftfechter, die ſich mit ihren Schatten herumbalgen, denn ſie gehen über die Natur hinaus, wo für ihre dogmatiſchen Griffe nichts vorhanden iſt, was ſich faſſen und halten ließe; ſie haben gut kämpfen; die

Schatten, die sie durchhauen, wachsen wie die Helden in Walhalla in einem Augenblick wiederum zusammen, um sich aufs neue in unblutigen Kämpfen belustigen zu können«. Und erst jetzt hatte die Philosophie in Wahrheit auch den Skepticismus überwunden, der in Bayle und so eben wieder in Hume die Menschen so tief erregt und erschreckt hatte. »Die Vernunft«, fährt Kant an jener Stelle (S. 584) fort, »wider sich selbst zu verhetzen, ihr auf beiden Seiten Waffen reichen und alsdann ihrem hitzigsten Gefecht ruhig und spöttisch zusehen, hat das Ansehen einer hämischen Gemüthsart; die Ueberzeugung und das Geständniß seiner Unwissenheit nicht blos als ein Heilmittel wider den dogmatischen Eigendünkel, sondern zugleich als die Art, den Streit der Vernunft mit sich selbst zu beendigen, empfehlen zu wollen, ist ein ganz vergeblicher Anschlag und kann keineswegs dazu tauglich sein, der Vernunft einen Ruhestand zu verschaffen.«

Die kritische Philosophie wußte genau, wie weit die Möglichkeit und Fähigkeit menschlichen Wissens sich erstrecke und wo das Philosophiren in ein kindisches und gefährliches Spielen mit leeren Begriffen entarte.

In diesem Sinn war es, daß Kant der zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft den Ausspruch Bacon's als Wahlspruch vorausschickte: »Wir schweigen von uns selbst; aber von der Sache, um die es sich handelt, verlangen wir, daß sie die Menschen nicht für eine bloße Meinung, sondern für ein nothwendiges Werk ansehen, und sich versichert halten, daß wir nicht für irgendeine Schule oder beliebige Ansicht, sondern für den Nutzen und die Größe der Menschheit neue Grundlagen suchen. Also mögen sie um ihres eigenen Nutzens willen das Beste Aller bedenken und selbst daran theilnehmen; sie sollen hoffnungsvoll in die Zukunft blicken und nicht fürchten, daß unser Erneuerungswerk ein grenzenloses und übermenschliches sei; sie

ſollen daſſelbe begreifen, denn es iſt in Wahrheit das Ende und die rechtmäßige Grenze unendlichen Irrthums«.

Kant hatte ſich dieſe ſcharfe Bekämpfung der die Erfahrungsgrenzen überfliegenden Religionsideen vornehmlich im bewußten Gegenſatz gegen die ſogenannte ſpeculative Theologie der Leibniz-Wolff'ſchen Schule gebildet. Wer aber kann verkennen, daß die Kritik der reinen Vernunft zugleich eine geharniſchte Streitſchrift gegen die allerneuſte Glaubens- und Gefühlsphiloſophie Hamann's und Jacobi's war, die ſo eben wieder alle Errungenſchaften der Aufklärungsbildung in Frage zu ſtellen ſuchte?

2.

Um ſo überraſchender iſt es, daß der Glaube an Gott, Willensfreiheit und Seelenunſterblichkeit, gegen welchen die Kritik der reinen Vernunft die tödtlichſten Schläge geführt hatte, in ſpäteren Werken Kant's wieder zu fröhlicher Auferſtehung kommt.

Es geſchah in der Kritik der praktiſchen Vernunft, welche 1788 erſchien.

Wie die Kritik der reinen Vernunft die wiſſenſchaftliche Zergliederung des menſchlichen Erkenntnißvermögens iſt, ſo iſt die Kritik der praktiſchen Vernunft die wiſſenſchaftliche Zergliederung des menſchlichen Willens oder, um Kant's von Wolff entlehnte Sprache beizubehalten, des Begehrungsvermögens. Die Kritik der praktiſchen Vernunft iſt Kant's Sittenlehre.

Die nächſte Frage, um welche es ſich handelte, war die Frage nach der Freiheit des Willens. Ohne die Annahme unbedingter Willensfreiheit konnte die Grundanſchauung der Kant'ſchen Sittenlehre nicht beſtehen; und doch gehörte dieſe Annahme zu den Ideen, welche die Kritik der reinen Vernunft zwar als möglich, aber als unerweislich bezeichnet hatte.

Grade jetzt hatte sich die schlaffe Haltungslosigkeit und die verderbliche Selbstsucht der herrschenden Glückseligkeitslehre in ihrer ganzen Blöße enthüllt; sowohl in den sittlichen Lehrmeinungen eines Helvetius und der französischen Encyklopädisten wie in der sophistischen Gefühlsüberschwenglichkeit Rousseau's, sowohl in dem weichlichen Epicuräismus Wieland's wie in der ausschweifenden Leidenschaftlichkeit der Stürmer und Dränger. Kant war zu ernst und gediegen, als daß er nicht für diese Schrankenlosigkeit eine Schranke gefordert hätte. Nicht Glückseligkeit, sondern Glückwürdigkeit; nicht das rathlose Schwanken des sogenannten moralischen Sinnes, der je nach der Verschiedenheit der Zeiten und Völker verschieden und wandelbar ist, sondern eine feste unwandelbare, immer und überall gleiche Norm, die erfüllt werden muß ohne Rücksicht auf innere Neigung und Glücksempfindung. Nach der Denkweise Kant's konnte aber eine solche feste allgemeinbindende Norm nur als eine uns angeborene, vor und außer aller Erfahrung liegende gedacht werden. Auch hier wieder dieselbe Voraussetzung, welche in Kant aus der Furcht vor Hume's Angriffen gegen die Sicherheit des blos erfahrungsmäßigen Wissens entstanden war. Wie keine zwingende Ueberzeugungskraft und Allgemeingiltigkeit des Erkennens ohne gewisse eingeborene Formen der sinnlichen Anschauung und ohne gewisse eingeborene Stammbegriffe der den Anschauungsstoff verarbeitenden Verstandesthätigkeit, so auch keine feste und allgemeinverbindliche Sittlichkeit ohne gewisse eingeborene Sittengesetze, welche nicht aus der Erfahrung geschöpft sind, sondern, um Kant's eigene Worte zu gebrauchen, a priori lediglich in Begriffen der reinen Vernunft wurzeln. Die »Grundlegung der Metaphysik der Sitten«, welche Kant 1785 der Kritik der praktischen Vernunft vorausschickte, stellte sich die Aufgabe (Bd. 8, S. 7), »die Idee und die Principien eines möglichen reinen Willens« zu untersuchen, wie die Kritik der reinen Vernunft die Idee und die

Principien des reinen Denkens unterſucht hatte; und ſie kann nicht ſcharf genug betonen, daß einzig die Beweggründe, »die als ſolche völlig a priori blos durch die Vernunft vorgeſtellt werden«, die eigentlich moraliſchen ſeien, im Gegenſatz zu den empiriſchen, aus der Beobachtung der menſchlichen Natur geſchöpften, die der Verſtand blos durch Vergleichung der Erfahrungen zu allgemeinen Begriffen erhebe. Kant nennt dieſes reine, vor aller Erfahrung gegebene und von aller Erfahrung unabhängige Vernunftprincip der Sittlichkeit Sittengebot, Idee der Pflicht, oder auch mit einem ſchwerfälligen, aber ſeitdem vielgebrauchten Ausdruck kategoriſchen Imperativ. Dieſes Sitten- und Pflichtgebot iſt ihm eine ganz unmittelbare, nicht weiter abzuleitende Vernunftthatſache, von welcher wir uns bewußt ſeien, daß wir ſie wiſſen würden, auch wenn ſie uns nie in der Erfahrung vorgekommen wäre. Der Geiſt iſt ſein eigener Geſetzgeber und bethätigt und genießt in dieſer Selbſtgeſetzgebung ſeine Freiheit; indem der Wille ſeinem ſittlichen Geſetz gehorcht, gehorcht er ſich ſelbſt. Handle ſo, daß die Maxime Deines Handelns jederzeit als Princip einer allgemeinen Geſetzgebung gelten kann. Der Geiſt läßt die von ihm abhängige Natur erfahren, daß er ihr Herr iſt; alle Triebe und Neigungen des Menſchen haben ſich ſeinem Geſetz rückhaltslos zu beugen und zu unterwerfen. Die Handlung, welche mit dem Geſetz übereinſtimmt, ohne daß dieſes ſelbſt die Triebfeder war, iſt legal d. h. ſie erfüllt den Buchſtaben des Geſetzes; aber einzig diejenige Handlung, welche nur um des Geſetzes willen das Geſetzliche will, ſtimmt mit dem Geiſt des Geſetzes, iſt moraliſch, iſt ſittlich.

Wie aber verbindet Kant dieſe Forderung und Vorausſetzung unbedingter Willensfreiheit und Selbſtgeſetzgebung mit der Lehre der Kritik der reinen Vernunft, die dieſe Vorausſetzung zu den die menſchlichen Erkenntnißgrenzen überfliegenden Ideen gezählt hatte?

Kant geſteht ſelbſt hier, wo er nicht müde wird, mit eindringlichſter Beredtſamkeit auszuführen, daß einzig und allein in dieſer freien Selbſtbeſtimmung der ſittlichen Vernunft die ſittliche Würde und Hoheit der Menſchheit liege, in herrlichſter Ehrlichkeit unumwunden ein, daß dieſe vorausgeſetzte Freiheit (vgl. Bd. 8, S. 94 ff.) nur eine bloße Idee ſei, deren thatſächliche Wirklichkeit auf keine Weiſe nach Naturgeſetzen, mithin auch nicht in irgendeiner möglichen Erfahrung dargethan werden könne. Der Abſchnitt der Kritik der praktiſchen Vernunft (Bd. 8, S. 223 ff.), welcher die Unfreiheit des Menſchen innerhalb ſeiner ſinnlichen Naturbeſchränktheit behandelt, iſt einer der ſchneidendſten und unerbittlichſten. Auch der entſchiedenſte Materialiſt kann nicht ſchärfer als Kant betonen, daß die Erſcheinungswelt eine ſtete undurchbrechbare Kette, und daß alſo jede Begebenheit und Handlung, als unter den nachwirkenden unentrinnbaren Bedingungen und Folgen der unendlichen Reihe der Begebenheiten und Handlungen der vorangegangenen Zeit ſtehend, ſchlechterdings unfrei ſei. Kant ſagt ſpottend, die Freiheit des Menſchen ſei im Grunde nicht beſſer als die Freiheit eines Bratenwenders, der, wenn er einmal aufgezogen worden, von ſelbſt ſeine Bewegungen verrichte; ja er ſcheut ſich ſogar nicht, den Fataliſten einzuräumen, daß, wenn es für uns möglich wäre, in eines Menſchen Denk- und Handelsweiſe ſo tiefe Einſicht zu haben, daß jede kleinſte Triebfeder und zugleich auch alle auf dieſe einwirkenden äußeren Veranlaſſungen uns bekannt würden, man eines Menſchen zukünftiges Verhalten mit derſelben Gewißheit wie eine Mond- und Sonnenfinſterniß würde ausrechnen können. Wo alſo iſt der rettende Ausweg aus dieſem unlösbaren Widerſpruch zwiſchen der von Kant geforderten Nothwendigkeit freier menſchlicher Selbſtbeſtimmung und dem feſten ſteten Naturmechanismus? Kant löſt den Knoten nicht, ſondern durchhaut ihn. Kant hält

trotzalledem an seiner Voraussetzung des kategorischen Imperativs und an der aus dieser Voraussetzung folgenden unbedingten Willensfreiheit fest. Diese Freiheit sei zwar unbegreiflich, ohne Freiheit aber sei keine Sittlichkeit; also müsse sie sein. Wenn die Kritik der theoretischen Vernunft gezeigt habe, daß es möglich und denkbar sei, daß hinter und über der in die Erfahrung fallenden Erscheinungswelt noch eine höhere, den sinnlichen Erfahrungsgesetzen enthobene Welt sei, so verwandle nunmehr die Kritik der praktischen Vernunft dieses Können in ein Sein, diese Möglichkeit in Wirklichkeit. Kant nennt diese Annahme der Willensfreiheit eine Forderung oder, um seinen eigenen Ausdruck zu gebrauchen, ein Postulat der praktischen Vernunft. Allerdings sei dieses Postulat vom Standpunkt der theoretischen Erkenntniß nur eine Hypothese, kein Dogma, da es die Grenzen der Anschauung überfliege; aber in praktischer Rücksicht und aus praktischem Bedürfniß sei es unumgänglich.

In gleich gewaltsamer Weise werden nun auch der Glaube an persönliche Unsterblichkeit und der Glaube an den persönlichen Gott als solche praktische Postulate wiederzurückgeführt.

Die Kritik der reinen Vernunft hatte die Unsterblichkeit der Seele zwar nicht als unmöglich, aber doch als unbeweisbar dargestellt. Die Kritik der praktischen Vernunft fordert diese Unsterblichkeit. Die Heiligkeit des Willens d. h. seine völlige Angemessenheit zum moralischen Gesetz, sei eine Vollkommenheit, deren kein Wesen der Sinnenwelt in keinem Zeitpunkt seines Daseins fähig sei; der Widerstreit könne nur durch einen ins Unendliche gehenden Fortschritt der Annäherung an jene völlige Angemessenheit aufgehoben werden und dieser unendliche Annäherungsfortschritt sei nur unter der Voraussetzung einer ins Unendliche fortdauernden Existenz und Persönlichkeit desselben vernünftigen Wesens möglich. Also sei die Unsterblichkeit der Seele unzertrennlich mit dem moralischen Gesetz verbunden.

Und ebenſo hatte die Kritik der reinen Vernunft das Daſein und die Perſönlichkeit Gottes zwar als möglich, aber doch als unbeweisbar dargeſtellt. Die Kritik der praktiſchen Vernunft fordert dieſes Daſein und dieſe Perſönlichkeit. Es ſei kein natürlicher Zuſammenhang zwiſchen Sittlichkeit und Glückſeligkeit; es müſſe alſo ein Weſen geben, das die gemeinſame Urſache der natürlichen und ſittlichen Welt ſei, und zwar ein ſolches Weſen, das unſere Geſinnungen kenne; eine Intelligenz, die auf Grund ihrer Intelligenz uns die Glückſeligkeit zutheile. Ein ſolches Weſen ſei Gott.

Es hat nicht an Solchen gefehlt, die in dieſer Wiederherſtellung der von der Kritik der reinen Vernunft zurückgewieſenen überfliegenden Ideen nicht die wahre und aufrichtige Herzensmeinung Kant's ſehen, ſondern nur eine beſchönigende weltkluge Maske, nur äußere Anbequemung. Arthur Schopenhauer ſagt (Parerga und Paralipomena Bd. 1, S. 121), Kant habe, als er das »Monſtrum einer theoretiſchen Lehre von blos praktiſcher Giltigkeit« aufſtellte, bei den Einſichtigen auf das granum salis, auf das Leſen zwiſchen den Zeilen, gerechnet.

Gar Manches, das iſt unleugbar, ſcheint für dieſen Verdacht zu ſprechen.

Allerdings an die Willensfreiheit glaubte Kant.

So genau Kant die Schwierigkeiten kannte, die ſich der Behauptung der menſchlichen Willensfreiheit entgegenſtellten, ſo iſt doch kaum zu zweifeln, daß er ſich zuletzt mit vollſter Aufrichtigkeit für die Aufrechterhaltung derſelben entſchied. Man ſieht, wie dieſelbe folgerichtig und unausweichlich aus den Grundlagen ſeiner Sittenlehre herauswächſt. In der Kritik der Urtheilskraft (Bd. 4, S. 375) bezeichnet Kant die Idee der Freiheit als die einzige unter allen Ideen der reinen Vernunft, deren Gegenſtand Thatſache ſei und die daher ein Wißbares (scibile) genannt werden müſſe.

Anders aber ſteht es um ſeine Behauptung der Perſönlichkeit Gottes und der perſönlichen Unſterblichkeit.

Iſt es nicht überaus befremdend, daß die Kritik der praktiſchen Vernunft, nachdem ſie ſo eben auf die Nothwendigkeit der Vergeltung, d. h. des Ausgleichs des auf Erden waltenden Mißverhältniſſes zwiſchen Tugend und Glückſeligkeit hingewieſen hat, mit der Betrachtung ſchließt (S. 293), daß es ein Glück ſei, daß uns die Natur nur ſehr ſtiefmütterlich mit Einſichtsfähigkeit in die göttlichen Dinge verſorgt habe, da, wenn Gott und Ewigkeit mit ihrer furchtbaren Majeſtät uns unabläſſig vor Augen ſtänden, die meiſten Handlungen nur aus Furcht, nicht aber aus Achtung vor dem Sittengeſetz geſchehen würden?

Und iſt es zufällig, daß in der »Kritik der Urtheilskraft«, welche 1790 erſchien, genau dieſelbe Zwieſpältigkeit und Unentſchiedenheit, um nicht zu ſagen, dieſelbe ſich widerſprechende Zweideutigkeit wiederkehrt? Die Kritik der Urtheilskraft, als die wiſſenſchaftliche Zergliederung des Gefühlsvermögens oder, genauer ausgedrückt, der Empfindung der Luſt und Unluſt, iſt in ihrem erſten Theil Aeſthetik der Kunſt, in ihrem zweiten Theil Aeſthetik der Natur. Einſichtig und ausführlich wird die innere Zweckmäßigkeit und Vernunftähnlichkeit der Natur nachgewieſen. Dabei aber wird ausdrücklich gewarnt, aus dieſem Vorderſatz das Daſein einer perſönlichen Gottheit zu ſchließen. Alle Einwände, welche die Kritik der reinen Vernunft gegen den ontologiſchen und kosmologiſchen Beweis erhoben hatte, werden wiederholt. »Ihr ſchließt«, ſagt Kant (Bd. 4, S. 389), »aus der großen Zweckmäßigkeit der Naturformen und ihrer Verhältniſſe auf eine verſtändige Welturſache; aber auf welchen Grad dieſes Verſtandes? Ohne Zweifel könnt Ihr Euch nicht anmaßen, auf den höchſtmöglichen Verſtand zu ſchließen; denn dazu würde erfordert werden, daß Ihr einſeht, ein größerer Verſtand als davon Ihr Beweisthümer in der Welt wahr-

nehmt, ſei nicht denkbar, welches Euch ſelber Allwiſſenheit beilegen hieße. Ebenſo ſchließt Ihr aus der Größe der Welt auf eine ſehr große Macht des Urhebers; aber Ihr werdet Euch beſcheiden, daß dieſes nur vergleichungsweiſe für Eure Faſſungskraft Bedeutung hat, und da Ihr nicht alles Mögliche erkennt, um es mit der Weltgröße, ſoweit Ihr ſie kennt, zu vergleichen, Ihr nach einem ſo kleinen Maßſtab keine Allmacht des Urhebers folgern könnt. Ihr gelangt alſo damit zu keinem beſtimmten, für eine Theologie tauglichen Begriff eines Urweſens. Nun kann man es zwar ganz wohl einräumen, daß Ihr, da die Vernunft nichts Gegründetes dawider zu ſagen hat, willkürlich hinzuſetzt, wo ſo viel Vollkommenheit angetroffen werde, möge man wohl alle Vollkommenheit in einer einzigen Weltурſache vereinigt annehmen, weil die Vernunft mit einem ſo beſtimmten Princip theoretiſch und praktiſch beſſer zurechtkomme; aber Ihr könnt denn doch dieſen Begriff des Urweſens nicht als von Euch bewieſen anpreiſen, da Ihr ihn nur zum Behuf eines beſſeren Vernunftgebrauchs angenommen. Alles Jammern alſo oder ohnmächtige Zürnen über den vorgeblichen Frevel, die Bündigkeit einer Schlußkette in Zweifel zu ziehen, iſt eitle Großthuerei, die gern haben möchte, daß man den Zweifel, den man gegen Euer Argument frei herausſagt, für Bezweiflung heiliger Wahrheiten halten möchte, um nur hinter dieſer Decke die Seichtigkeit deſſelben durchſchlüpfen zu laſſen«. Trotzalledem öffnet ſich auch hier wieder ganz unerwartet die Hinterthür des ſogenannten moraliſchen Beweiſes. Obgleich ein Mann, heißt es (S. 354), der ſich feſtiglich überredet halte, es ſei kein Gott und kein künftiges Leben, rechtſchaffen und dem Ruf ſeiner ſittlichen inneren Beſtimmung anhänglich bleiben könne, ſo könne doch ohne Annahme eines ſittlichen Welturhebers das höchſte Gut, die Uebereinſtimmung zwiſchen Sittlichkeit und Glückſeligkeit, nicht als möglich gedacht werden. Aber Kant ver-

gißt nicht, grade wieder bei dieſer Gelegenheit (S. 392) wiederholt einzuſchärfen, daß dieſer Beweis das Daſein Gottes und die Unſterblichkeit nur für unſere moraliſche Beſtimmung, d. h. nur in praktiſcher Abſicht hinreichend darthue, daß aber die Speculation keineswegs in demſelben ihre Stärke zeige oder den Umfang ihres Gebietes dadurch erweitere.

Es wird immer bedeutſam bleiben, daß Kant's »Tugendlehre« (Bd. 9, S. 356) ganz ausdrücklich die ſogenannten Pflichten gegen Gott als ganz außerhalb der Grenzen einer rein philoſophiſchen Moral liegend bezeichnet. Und damit iſt eine kleine Anekdote übereinſtimmend, welche Varnhagen in ſeinen Denkwürdigkeiten (Bd. 7, S. 425) nach den Mittheilungen Stägemann's erzählt. Als Laharpe auf der Durchreiſe nach Petersburg in Königsberg weilte, richtete er bei einer großen Mittagstafel an Kant verſchiedene Fragen, die derſelbe mit Geiſt und Artigkeit beantwortete. Endlich fragte er Kant, was er von der Unſterblichkeit halte. Kant runzelte die Stirn und ſchwieg. Da jedoch Jener die Frage nochmals wiederholte, erwiderte Kant: Staat dürfe man nun eben nicht mit ihr machen.

Auch Leſſing hielt der Oeffentlichkeit gegenüber mit ſeinem letzten Wort zurück. Und Kant war unmännlicher als Leſſing. Freilich giebt Kant mehrmals, am ſchönſten in einem Briefe an Moſes Mendelsſohn vom 8. April 1766 (Bd. 11, S. 7), die Verſicherung, daß wetterwendiſche und auf den Schein angelegte Gemüthsart der letzte Fehler ſei, in welchen er gerathen könne; zwar denke er Vieles mit der allerklarſten Ueberzeugung und zu ſeiner großen Zufriedenheit, was er niemals den Muth haben werde, zu ſagen, niemals aber werde er etwas ſagen, was er nicht denke. Und in dieſem Sinn iſt es ſehr wohl zu beachten, daß auch ſchon in der erſten Ausgabe der Kritik der reinen Vernunft auf die von der Kritik der praktiſchen Vernunft zu erwartende Ergänzung verwieſen wird. Gleichwohl aber iſt unbeſtreitbar, daß, als dem

goldenen Zeitalter der religiösen Denkfreiheit unter Friedrich dem Großen das eiserne Zeitalter der Wöllner'schen Edicte gefolgt war, der ruhebedürftige Greis sich klüglich in die Zeit zu schicken suchte und in seiner Unterwürfigkeit weiter ging als die Meisten seiner Zeit- und Strebensgenossen. Die Briefe Kant's an Fichte sind für sein schlaues Verhalten gegen die Ueberwachungen der Censur eine lehrreiche Urkunde. Und Kant selbst erzählt uns in der geschichtlich wichtigen Vorrede seiner Schrift über den Streit der Fakultäten (Bd. 10, S. 257), daß er zu jener Zeit in einer unmittelbaren Eingabe an den König sich feierlichst verpflichtete, sich als Sr. Königl. Majestät getreuster Unterthan fernerhin aller religiösen Dinge, sowohl in Vorlesungen wie in Schriften, gänzlich zu enthalten, und daß er diesen Ausdruck »als Sr. Königl. Majestät getreuster Unterthan« vorsichtig wählte, damit er nicht die Freiheit seines Urtheils auf immer, sondern nur so lange Seine Majestät am Leben wäre, entsage. Nicolai sagt (in seiner Schrift über seine gelehrte Bildung 1799. S. 167) scharf, aber wahr: »Dergleichen Versprechen war von Herrn Kant nicht gefordert worden. Die edlen Männer Mösselt, Niemeyer, Teller, Zöllner, Zerrenner und Andere, welche damals in ihrer Freimüthigkeit durch Rescripte und Drohungen verfolgt wurden, hätten sich erniedrigt geglaubt, wenn sie ein solches Versprechen hätten leisten wollen. Es ist auch nicht zu leugnen, daß damals Herrn Kant's freiwilliges Versprechen, nichts über Religion zu schreiben, ihm ziemlich allgemein als eine unanständige Kleinmüthigkeit ausgelegt ward, indem ein Mann von seinem Alter und Ansehen dadurch ein böses Beispiel gab; ferner ist nicht zu leugnen, daß die Gegenpartei darüber triumphirte und Alle auf Kant's Beispiel verwies«. Und man kann Nicolai nicht widersprechen, wenn er fortfährt, daß die sophistische Auslegung jenes Ausdrucks »als Unterthan Sr. Majestät« sich wenig für einen Philosophen schicke, welcher in seiner über-

ſtrengen Theorie jede »vorſetzliche Unwahrheit in Aeußerung ſeiner Gedanken« eine Lüge nenne.

Wie dem aber auch ſei: Gewiß iſt, daß Kant allen dieſen Seitenwegen und Zugeſtändniſſen keinen Einfluß auf ſein Verhältniß zu Religion und Kirche geſtattete.

Kant kannte nur die Religion der Sittlichkeit, nur die Religion des guten Lebenswandels.

Die kleinen religionsphiloſophiſchen Schriften Kant's »Die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft (1792)« und der betreffende Abſchnitt im »Streit der Fakultäten (1798)« ſind lediglich Kritik der überkommenen Religions- und Kirchenlehre, inſofern dieſe mehr ſein will als zur Empfindung vertiefte Sittlichkeit.

Am eingehendſten iſt die Schrift über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft. Als die erſte Abhandlung derſelben, »Ueber den dem Menſchen eingeborenen radicalen Hang zum Böſen«, in der Berliner Monatsſchrift erſchienen war, ſchrieb Goethe ergrimmt an Herder (Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 143), Kant habe ſeinen philoſophiſchen Mantel, nachdem er ein langes Menſchenleben gebraucht, ihn von mancherlei ſudelhaften Vorurtheilen zu reinigen, freventlich mit dem Schandfleck des radicalen Böſen beſchlabbert, damit doch auch Chriſten herbeigelockt würden, den Saum zu küſſen. Allein dieſer Vorwurf iſt ungerecht. Nicht, wie die Rationaliſten des achtzehnten Jahrhunderts ſo gern thaten, um die Geltung der heiligen Schrift zu ſtützen, ſondern vielmehr nur, wie Schiller in einem Briefe an Körner (Bd. 3, S. 75) ſo treffend ſagt, um die Ergebniſſe des philoſophiſchen Denkens an die Kindervernunft anzuknüpfen und dadurch allgemeinfaßlicher zu machen, legte Kant die bibliſchen Vorſtellungen von der Erbſünde und dem Erlöſungstod Chriſti, von Himmel und Hölle und von dem Reich Gottes zu Grunde und gab ihnen jene freilich oft ſehr gewaltſa-

men Umdeutungen, deren Lebensnerv Kant selbst ausspricht, wenn er (Bd. 10, S. 133) sagt, daß alles Forschen und Auslegen der Schrift von dem Grundsatz ausgehen müsse, die moralische Besserung als den eigentlichen Zweck aller Vernunftreligion in derselben zu suchen, und darum auch Alles, was die Schrift für den historischen Glauben noch enthalten möge, gänzlich auf die Regeln und Triebfedern des reinen moralischen Glaubens zurückzuführen.

Mit schneidender Schärfe wird grade hier auf den anthropomorphistischen d. h. den niedrig menschlichen Ursprung der in der großen Masse herrschenden Religionsbegriffe hingewiesen. »Die Menschen«, sagt Kant (Bd. 10, S. 122), »sind nicht leicht zu überzeugen, daß die standhafte Beflissenheit zu einem moralisch guten Lebenswandel Alles sei, was Gott von Menschen fordert, um ihm wohlgefällige Unterthanen in seinem Reiche zu sein; sie können sich ihre Verpflichtung nicht wohl anders als zu irgendeinem Dienste denken, den sie Gott zu leisten haben; daß sie, wenn sie ihre Pflichten gegen Menschen, sich selbst und Andere, erfüllen, eben dadurch auch göttliche Gebote ausrichten, mithin in allem ihrem Thun und Lassen, sofern es Beziehung auf Sittlichkeit hat, beständig im Dienste Gottes sind, und daß es auch schlechterdings unmöglich sei, Gott auf andere Weise näher zu dienen, will ihnen nicht in den Kopf. Weil ein jeder große Herr der Welt ein besonderes Bedürfniß hat, von seinen Unterthanen geehrt und durch Unterwürfigkeitsbezeigungen gepriesen zu werden, ohne welches er nicht so viel Folgsamkeit gegen seine Befehle, als er wohl nöthig hat, um sie beherrschen zu können, von ihnen erwarten kann, und weil überdies auch der Mensch, so vernunftvoll er sein mag, an Ehrenbezeigungen doch immer ein unmittelbares Wohlgefallen findet, so behandelt man die Pflicht, sofern sie zugleich göttliches Gebot ist, als Betreibung einer Angelegenheit Gottes, nicht des

Menſchen, und ſo entſpringt der Begriff einer gottesdienſtlichen, ſtatt des Begriffs einer rein moraliſchen Religion«. Und mit derſelben ſchneidenden Schärfe werden ſodann die weitgreifenden Folgen dieſer blos gottesdienſtlichen Religionsbegriffe bloßgelegt. »Alles«, fährt Kant (S. 205 ff.) fort, »was außer dem guten Lebenswandel der Menſch noch thun zu können vermeint, um Gott wohlgefällig zu werden, iſt bloßer Religionswahn und Afterdienſt. Wenn man aber einmal zur Maxime eines vermeintlich Gott für ſich ſelbſt wohlgefälligen, ihn auch nöthigenfalls verſöhnenden, aber nicht rein moraliſchen Dienſtes übergegangen iſt, ſo iſt in der Art, ihm gleichſam mechaniſch zu dienen, kein weſentlicher Unterſchied, welcher der einen vor der anderen einen Vorzug gebe. Dieſe Arten ſind alle, dem Werth oder vielmehr Unwerth nach, einerlei, und es iſt bloße Ziererei, ſich durch feinere Abweichung vom alleinigen intellectuellen Princip der ächten Gottesverehrung für auserleſener zu halten, als Die, welche ſich eine vorgeblich gröbere Herabſetzung zur Sinnlichkeit zu Schulden kommen laſſen. Ob der Andächtler ſeinen ſtatutenmäßigen Gang zur Kirche oder ob er eine Wallfahrt nach den Heiligthümern in Loretto oder Paläſtina anſtellt, ob er ſeine Gebetsformeln mit den Lippen oder wie der Tibetaner durch ein Gebetsrad an die himmliſche Behörde bringt, oder was für ein Surrogat des moraliſchen Dienſtes Gottes es auch immer ſein mag, das iſt Alles einerlei und von gleichem Werth. Der Wahn, durch religiöſe Handlungen des Kultus etwas in Anſchauung der Rechtfertigung vor Gott auszurichten, iſt der religiöſe Aberglaube, ſo wie der Wahn, dieſes durch Beſtrebung zu einem vermeintlichen Umgang mit Gott bewirken zu wollen, die religiöſe Schwärmerei iſt. Dieſer Aberglaube aber treibt unausbleiblich zum Pfaffenthum, welches allemal da anzutreffen iſt, wo nicht Principien der Sittlichkeit, ſondern ſtatutariſche Gebote, Glaubensregeln und Obſervanzen das Weſentliche ausmachen.

Der Klerus herrſcht als der einzig autoriſirte Bewahrer und Ausleger des unſichtbaren Geſetzgebers, alle Uebrigen aber, auch das Oberhaupt des politiſchen Gemeinweſens nicht ausgenommen, ſind Laien; und ſo beherrſcht die Kirche zuletzt den Staat, nicht eben durch Gewalt, ſondern durch Einfluß auf die Gemüther; wobei aber unvermerkt die Gewöhnung an Heuchelei die Redlichkeit und Treue der Unterthanen untergräbt, ſie zum Scheindienſt auch in bürgerlichen Pflichten abwitzigt und, wie alle fehlerhaften Principien, grade das Gegentheil von dem hervorbringt, was beabſichtigt war.« Zugleich weiß Kant (S. 128. 148) lebendig zu ſchildern, wie alle Religionsſtreitigkeiten immer nur Zänkereien um Kirchenglauben geweſen, und wie insbeſondere die Geſchichte der chriſtlichen Kirche eine Geſchichte der blutigſten Gräuel iſt. Was alſo iſt die einzige Hilfe? Es gilt, den »gottdienſtlichen« Religionsglauben zum »rein moraliſchen« zu läutern. Kant's Worte lauten (S. 145): »Es iſt eine nothwendige Folge der phyſiſchen und zugleich der moraliſchen Anlage in uns, welche letztere die Grundlage und zugleich die Auslegerin aller Religion iſt, daß dieſe endlich von allen empiriſchen Beſtimmungsgründen, von allen Statuten, welche auf Geſchichte beruhen und die vermittelſt eines Kirchenglaubens proviſoriſch zur Beförderung des Guten vereinigen, allmälich losgemacht werde, und ſo reine Vernunftreligion zuletzt über Alles herrſche, damit Gott ſei Alles in Allem. Die Hüllen müſſen abgelegt werden. Das Leitband der heiligen Ueberlieferung mit ſeinen Anhängſeln der Statuten und Obſervanzen, welches zu ſeiner Zeit gute Dienſte that, wird nach und nach entbehrlich, ja endlich zur Feſſel. So lange der Menſch ein Kind war, war er klug als ein Kind und wußte mit Satzungen, die ihm ohne Zuthun auferlegt worden, auch wohl Gelehrſamkeit, ja ſogar eine der Kirche dienſtbare Philoſophie zu verbinden; nun er aber ein Mann wird, legt er ab, was kindiſch iſt. Der erniedrigende Unterſchied zwiſchen

Laien und Klerikern hört auf, und Gleichheit entſpringt aus der wahren Freiheit. Das Alles iſt nicht von einer äußeren Revolution zu erwarten, die ſtürmiſch und gewaltſam ihre von Glücksumſtänden ſehr abhängige Wirkung thut. In dem Princip der reinen Vernunftreligion als einer an alle Menſchen beſtändig geſchehenden göttlichen, obzwar nicht empiriſchen, Offenbarung muß der Grund zu jenem Uebertritt zu jener neuen Ordnung der Dinge liegen, welcher, einmal aus reifer Ueberlegung gefaßt, durch allmälich fortgehende Reform zur Ausführung gebracht wird.«

Und von derſelben Anſchauung und Geſinnung iſt auch die Abhandlung über Religion und Theologie im »Streit der Fakultäten.« Der bibliſche Theolog iſt nur Schriftgelehrter für den Kirchenglauben, inſofern dieſer Kirchenglaube auf Statuten, d. h. auf Geſetzen ruht, die aus der Willkür eines Andern ausfließen; der rationale dagegen iſt der Vernunftgelehrte für den Religionsglauben, deſſen Geſetze rein innerlich ſind und darum ſich aus jedes Menſchen eigener Vernunft ableiten laſſen. Die Schrift enthält mehr als zur Religion gehört, nämlich auch Geſchichtsglauben, und ſie enthält die Religion auch in anderer Lehrweiſe, da ſie ihre Lehren nach der Denkungsart der damaligen Zeit, nicht als Lehrſtücke an ſich ſelbſt vorträgt; die denkende Vernunft verwirft alle Lehren und Spruchſtellen, welche über das ſittliche Thun und Laſſen der Menſchen hinausgehen und welche den Glauben einer Offenbarungslehre nicht nur als verdienſtlich, ſondern ſogar als den moraliſch guten Werken überlegen anſehen.

Dieſe Abhandlung iſt es, welche (Bd. 10, S. 277) den berühmten Satz enthält: »Man kann allenfalls der theologiſchen Fakultät den ſtolzen Anſpruch, daß die philoſophiſche ihre Magd ſei, einräumen; dabei bleibt aber die Frage, ob die Magd ihrer gnädigen Frau die Fackel vorträgt oder die Schleppe nachträgt«.

Ein epigrammatiſches Wort, deſſen Schärfe und Tragweite Kant ſehr wohl kannte; auch in der Schrift »Zum ewigen Frieden« (Bd. 7, S. 268) wird es von ihm wiederholt.

Was Wunder alſo, daß die Gegner, die vor ſolcher Kühnheit erſchraken, in Kant nur einen Verneinenden, einen Alles Zermalmenden erblickten?

In der Vorrede zur zweiten Auflage der Kritik der reinen Vernunft (Bd. 2, S. 675) hat Kant dieſen Gegnern Rede geſtanden. Freilich, ſagt er dort, erſcheine die kritiſche Philoſophie zunächſt nur als ein Verneinen und Niederreißen, nichtsdeſtoweniger aber ſei grade dieſe negative Seite von poſitivem und ſehr wichtigem Nutzen, da ſie das Hinderniß, das den reinen praktiſchen Vernunftgebrauch einſchränke oder gar zu vernichten drohe, hinwegräume und aufhebe. Dieſem Dienſt der Kritik den poſitiven Nutzen abſprechen wollen, ſei ebenſoviel als wolle man ſagen, daß die Polizei keinen poſitiven Nutzen ſchaffe, weil ihr Hauptgeſchäft doch nur darin beſtehe, der Gewaltthätigkeit, welche Bürger von Bürgern zu beſorgen habe, einen Riegel vorzuſchieben, damit ein Jeder ſeine Angelegenheit ruhig und ſicher treiben könne.

Aber aus dem Niederreißen ergab ſich die unumgängliche Nothwendigkeit des Wiederaufbaus. Wer dem Menſchen das Jenſeits nimmt, muß ihn deſto feſter auf das Dieſſeits ſtellen.

Kant war daher weit entfernt, mit dem kritiſchen Geſchäft ſein Werk für abgeſchloſſen zu halten. Der kritiſche Theil war ihm, wie er ſich namentlich am Schluß der Vorrede zur Kritik der Urtheilskraft ausdrückt, nur die Grundlage und die Vorſchule des »doctrinalen« Theils, des eigentlichen Lehrgebäudes.

Giebt es keine Wiſſenſchaft des Ueberſinnlichen, ſo giebt es nur eine Wiſſenſchaft der Natur und des Menſchen.

Der philoſophiſchen Begründung und Ausgeſtaltung dieſer weitverzweigten Gebiete des Denkens und Forſchens gehörte die unermüdliche Thätigkeit der letzten Lebensjahre Kant's.

Ueber Kant's letzte naturwiſſenſchaftliche Schriften iſt jetzt die fortſchreitende Wiſſenſchaft hinweggeſchritten. Obgleich Kant in ſeiner Jugendzeit den Naturwiſſenſchaften aufs emſigſte obgelegen und ſogar einige derſelben aufs weſentlichſte fortgebildet und bereichert hatte, ſo bedingte es doch die Art ſeiner Erkenntnißlehre, daß er neben und über die erfahrungsmäßige Naturwiſſenſchaft eine metaphyſiſche Naturphiloſophie ſtellte. Wenn es wahr iſt, daß bloße Erfahrungserkenntniß keine zwingende Gewißheit hat, ſo kann die Naturwiſſenſchaft nur alsdann auf den Namen wirklicher Wiſſenſchaft Anſpruch erheben, wenn ſie ſich auf einen reinen aprioriſchen Theil ſtützt, der ſich zur Erfahrungswiſſenſchaft verhält, wie die reine Mathematik zur angewandten. Die »Metaphyſiſchen Anfangsgründe der Naturwiſſenſchaft«, welche bereits 1786 erſchienen, machten den Verſuch, die ſogenannten reinen Verſtandesbegriffe, die Kategorien, auf die körperliche Naturlehre anzuwenden. Eine »Metaphyſik der Natur«, die von den bewegenden Kräften der Materie handelt und von Kant in ein »Elementarſyſtem« und in ein »Weltſyſtem« eingetheilt wird, iſt nach Ueberweg's Mittheilung (Geſchichte der Philoſophie. Th. 3, S. 168) noch handſchriftlich vorhanden. Schelling wurzelt durchaus in dieſen Anſchauungen.

Von unvergänglicher Bedeutung dagegen ſind Kant's anthropologiſche und moralphiloſophiſche Schriften. In ihnen erhält die Lehre Kant's erſt ihre krönende Spitze.

Während drüben in Frankreich das große Revolutionsdrama ſich unter den blutigſten Kämpfen abſpielte, arbeitete hier der einſame Denker an denſelben gewaltigen Fragen und bewies mit unerſchrocken jugendfriſcher Begeiſterung, daß einzig die Idee der Humanität, d. h. die Erfaſſung und Verwirklichung reinen und freien Menſchenthums das Weſen und das Ziel aller Geſchichte ſei.

3.

In die verwilderte und verweichlichte Selbſtſucht der herrſchenden Gefühlsſophiſtik warf Kant's Sittenlehre wieder den faſt vergeſſenen Begriff unerbittlicher Pflicht.

Nicht eine Moral der Stimmungen und Leidenſchaften, ſondern eine Moral feſter Grundſätze und unübertretbarer Gebote. Liebe und Neigung ſind ebenſowenig rein ſittliche Beweggründe wie Eigennutz und Ehrgeiz; maßgebend iſt nur das ſtarre: Du ſollſt! Erfüllen der Pflicht um der Pflicht willen, Achtung vor der Unbeugſamkeit des ewigen Sittengeſetzes.

Es iſt gewiß, daß Kant in edler Einſeitigkeit ſich überſtürzte und dieſe Idee der Pflicht mit einer Härte vortrug, die nicht ſowohl innere Verſöhnung und das beglückende Vollgefühl in ſich befriedigten Daſeins, ſondern nur den ſteten Kampf zwiſchen Pflicht und Sinnenbedürfniß in Ausſicht ſtellte und einen ſchwachen Verſtand leicht verleiten konnte, die moraliſche Vollkommenheit auf dem Wege finſterer und mönchiſcher Ascetik zu ſuchen. Erſt die großartige Anſchauungsweiſe Goethe's und Schiller's führte wieder zum vollen und ganzen Menſchheitsideal, zur inneren Läuterung und Verſöhnung des warmpulſirenden Lebens und der feſten ſittlichen Maßbeſchränkung, zur harmoniſchen Schönheit, zum wiedergeborenen Hellenenthum.

»Kant hatte«, ſagt Schiller in der Abhandlung über Anmuth und Würde, »nicht die Unwiſſenheit zu belehren, ſondern die Verkehrtheit zurechtzuweiſen; Erſchütterung erforderte die Kur, nicht Einſchmeichelung und Ueberredung, und je härter der Abſtich war, den der Grundſatz gegen die herrſchenden Maximen machte, deſto mehr konnte er hoffen, Nachdenken darüber zu erregen. Er war der Drako ſeiner Zeit, weil ſie ihm eines Solons noch nicht werth und empfänglich ſchien. Aus

dem Sanctuarium der reinen Vernunft brachte er das fremde und doch wieder so bekannte Moralgesetz, stellte es in seiner ganzen Heiligkeit aus vor dem entwürdigten Jahrhundert, und fragte wenig darnach, ob es Augen giebt, die seinen Glanz nicht vertragen.«

Der Einfluß Kant's auf die sittliche Reinigung und Erziehung des deutschen Volkscharakters ist unermeßlich gewesen.

Und Kant blieb bei der Betrachtung des sittlichen Einzellebens nicht stehen.

Ja, es ist eines der unverwelklichsten Blätter in Kant's unverwelklichem Ruhmeskranz, daß er auch den großen Fragen des Rechts- und des Staatslebens scharf ins Auge schaute und sie zu einer Lösung brachte, die zwar noch weiter auszugestalten und bestimmter zu individualisiren ist, deren Grundlagen und Ziele aber von unerschütterlicher Geltung sind. Und dies zu einer Zeit, da sich selbst Schiller widerwillig von den öffentlichen Dingen abwendete.

Kant eröffnete diese Seite seiner Thätigkeit mit einer weitgreifenden Abhandlung, welche 1793 im Septemberheft der Berliner Monatsschrift erschien. Sie führt den Titel »Ueber den Gemeinspruch: Das mag in der Theorie richtig sein, taugt aber nicht für die Praxis.«

Sprach ein späterer deutscher Philosoph grade in der Rechtsphilosophie in romantischer Uebertreibung der Bedeutung und Berechtigung des geschichtlich Thatsächlichen das bedenkliche, jedenfalls leicht mißzuverstehende Wort, alles Wirkliche sei vernünftig, so ist dagegen der Grundgedanke Kant's, daß in den geschichtlichen Thatsachen nicht blos die Vernunft, sondern leider auch die menschliche Selbstsucht und Niedertracht gar arg ihr Wesen getrieben, und daß daher nur diejenige Wirklichkeit als vernünftig und als zu Recht bestehend zu erachten sei, welche

ſich in Wahrheit als aus der Vernunft ſtammend und mit der Vernunft übereinſtimmend erweiſe, oder, um in Kant's eigener Sprechweiſe zu ſprechen, daß, was aus Vernunftgründen für die Theorie gelte, auch unbedingt für die Praxis gelten müſſe.

Auf dieſe erſte einleitende Abhandlung folgten die »Metaphyſiſchen Anfangsgründe der Rechtslehre (1796)«, die Schrift »Zum ewigen Frieden (1795)« und der auf die Rechtswiſſenſchaft bezügliche Abſchnitt des »Streits der Fakultäten (1798)«.

Ueberall derſelbe Grundgedanke. Nur inwieweit ſich die Selbſtgeſetzgebung der Vernunft bethätigt, iſt der Menſch frei, iſt der Menſch wahrhaft Menſch.

Länger als ein Menſchenalter hat Kant auch auf die Fortbildung der deutſchen Rechtswiſſenſchaft bedeutend eingewirkt; Thibaut, Feuerbach, Zachariä.

Von dem kühnſten reformatoriſchen Zug aber war Kant im Staatsrecht. Keiner der Zeitgenoſſen glich ihm an unerſchrockenem Freiſinn.

Montesquieu und Rouſſeau hatte Kant ſein ganzes Leben hindurch das liebevollſte und unausgeſetzteſte Studium gewidmet. Nun waren dazu die Schriften von Sieyes und die überwältigenden Eindrücke der franzöſiſchen Revolution getreten. Der beinah Siebzigjährige folgte dieſen Ereigniſſen mit der leidenſchaftlichſten Theilnahme. Und er blieb der urſprünglich reinen und großen Idee der Revolution unerſchütterlich treu, auch als die Meiſten in Deutſchland vor ihrer ſchreckenvollen Entartung zurückſchreckten.

Varnhagen berichtet in ſeinen Denkwürdigkeiten (Bd. 7, S. 427) nach Erzählungen Stägemann's, daß, als die Stiftung der franzöſiſchen Republik durch die Zeitungen verkündet wurde, Kant mit Thränen in den Augen zu mehreren Freunden ſagte: »Jetzt kann ich ſagen wie Simeon, Herr! laß Deinen Diener in Frieden fahren, nachdem ich dieſen Tag des Heils geſehen!«

damit übereinstimmend meldet Nicolovius (Denkschrift auf J. H. L. Nicolovius von A. Nicolovius. S. 64) aus dem Jahr 1794, daß Kant noch immer ein völliger Demokrat sei und neulich sogar die Aeußerung gethan habe, daß alle Gräuel, die jetzt in Frankreich geschähen, unbedeutend seien gegen das fortdauernde Uebel der Despotie, das vorher in Frankreich bestanden, und daß höchst wahrscheinlich die Jacobiner in Allem, was sie gegenwärtig thäten, Recht hätten.

Die Aussprüche Kant's in seinen Schriften sind zwar nicht ganz so rückhaltslos; aber, wo sein Herz ist, verhehlen sie nirgends. Noch im Jahr 1798 im Streit der Fakultäten hält er der französischen Revolution eine begeisterte Lobrede: »Die Revolution eines geistreichen Volkes, die wir in unseren Tagen haben vor sich gehen sehen«, heißt es dort (Bd. 10, S. 346 ff.), mag gelingen oder scheitern; sie mag mit Elend und Gräuelthaten dermaßen angefüllt sein, daß ein wohldenkender Mensch sie, wenn er sie zum zweiten Mal unternehmend glücklich ausführen hoffen könnte, doch das Experiment auf solche Kosten zu machen nie beschließen würde, diese Revolution, sage ich, findet doch in den Gemüthern aller Zuschauer eine Theilnehmung, die nahe an Enthusiasmus grenzt. Diese Begebenheit ist das Phänomen nicht einer Revolution, sondern der Evolution einer naturrechtlichen Verfassung. Nun behaupte ich, dem Menschengeschlecht, nach den Aspecten und Vorzeichen unserer Tage, die Erreichung dieses Zwecks und hiemit zugleich das von da an nicht mehr gänzlich rückgängigwerdende Fortschreiten desselben zum Bessern auch ohne Sehergeist wahrsagen zu können. Denn ein solches Phänomen in der Menschengeschichte vergißt sich nicht mehr, weil es eine Anlage und ein Vermögen in der menschlichen Natur aufgedeckt hat, dergleichen kein Politiker aus dem bisherigen Laufe der Dinge herausgeklügelt hätte. Aber wenn er bei dieser Begebenheit beabsichtigte Zweck auch jetzt nicht er-

reicht würde, wenn die Revolution oder Reform der Verfaſſung eines Volks gegen das Ende doch fehlſchlüge, oder, nachdem dieſe einige Zeit gewährt hätte, doch wiederum Alles ins vorige Gleis zurückgebracht würde, wie Politiker jetzt wahrſagern, ſo verliert jene philoſophiſche Vorherſagung doch nichts von ihrer Kraft. Jene Begebenheit iſt zu groß, zu ſehr mit dem Intereſſe der Menſchheit verwebt und, ihrem Einfluß nach, auf die Welt in allen ihren Theilen zu ausgebreitet, als daß ſie nicht den Völkern bei irgendeiner Veranlaſſung günſtiger Umſtände in Erinnerung gebracht und zu Wiederholung neuer Verſuche dieſer Art erweckt werden ſollte, da dann bei einer für das Menſchengeſchlecht ſo wichtigen Angelegenheit endlich doch zu irgendeiner Zeit die beabſichtigte Verfaſſung diejenige Feſtigkeit erreichen muß, welche die Belehrung durch öftere Erfahrung in den Gemüthern Aller zu bewirken nicht ermangeln würde«.

Kant's Staatslehre iſt daher der ſchlechten deutſchen Wirklichkeit gegenüber eine von Grund aus revolutionäre. Einzelne Begriffsbeſtimmungen ſind deutlich den franzöſiſchen Verfaſſungen von 1791 und 1795 nachgebildet.

Jene Abhandlung über Theorie und Praxis (Bd. 7, S. 197) iſt weſentlich die Darlegung der unveräußerlichen Grundrechte des Menſchen, inſofern unter Grundrechten diejenigen reinen Vernunftprincipien des Menſchenrechts zu verſtehen ſind, nach denen allein eine Staatserrichtung möglich iſt.

Als ſolche Grundrechte bezeichnet Kant die Freiheit eines jeden Staatsmitgliedes als Menſchen, die Gleichheit deſſelben mit jedem Andern als Unterthan, und die Selbſtändigkeit als Bürger.

1) Freiheit als das urſprüngliche, jedem Menſchen kraft ſeiner Menſchheit zuſtehende Recht, heißt: »Niemand kann mich zwingen, auf eine Art, wie er ſich das Wohlſein anderer Menſchen denkt, glücklich zu ſein, ſondern ein Jeder darf ſeine Glückſelig-

keit auf dem Wege ſuchen, welcher ihm ſelbſt gut dünkt, wenn er nur der Freiheit Anderer, einem ähnlichen Zwecke nachzuſtreben, nicht Abbruch thut.« Es iſt das Wort von Sieyes, die Freiheit habe nur da ihre Grenze, wo ſie der Freiheit der Anderen zu ſchaden beginne.

Und Kant ſteht nicht an, aus dieſem Vorderſatz ſogleich folgenden weittragenden, gegen die herrſchende deutſche Regierungsweiſe des ſogenannten aufgeklärten Despotismus gerichteten Schluß zu ziehen: »Eine Regierung, die auf dem Princip des Wohlwollens gegen das Volk als eines Vaters gegen ſeine Kinder errichtet wäre, d. h. eine väterliche Regierung, wo alſo die Unterthanen als unmündige Kinder, die nicht unterſcheiden können, was ihnen wahrhaft nützlich oder ſchädlich iſt, ſich blos paſſiv zu verhalten genöthigt ſind, um, wie ſie glücklich ſein ſollen, blos von dem Urtheile des Staatsoberhaupts und, daß dieſer es auch wolle, blos von ſeiner Gütigkeit zu erwarten, iſt der größte denkbare Despotismus, iſt eine Verfaſſung, die alle Freiheit der Unterthanen, die alsdann gar keine Rechte haben, aufhebt.«

2) Gleichheit iſt die unmittelbare Folge der Freiheit. »Aus dieſer Idee der Gleichheit der Menſchen im gemeinen Weſen als Unterthanen geht die Formel hervor: Jedes Glied deſſelben muß zu jeder Stufe eines Standes in demſelben gelangen dürfen, wozu ihn ſein Talent, ſein Fleiß und ſein Glück hinbringen können, und es dürfen ihm ſeine Mitunterthanen durch ein erbliches Vorrecht, als Privilegiaten für einen gewiſſen Stand, nicht im Wege ſtehen, um ihn und ſeine Nachkommen ewig niederzuhalten.« Artikel 6 der franzöſiſchen Verfaſſung von 1791 lautet: „Tous les citoyens étant égaux tout également admissibles à toutes dignités, places et emplois publics, selon leur capacité, et sans autre distinction que celle de leurs vertus et de leurs talens.“ Die ſittliche Empörung gegen den Geburtsadel iſt,

gleichwie in den gleichzeitigen Dramen einer der ſtändigſten und hervorſtechendſten Züge in Kant's politiſcher Denkart.

3) Selbſtändigkeit des Bürgers iſt ſein Recht auf Theilnahme an der Geſetzgebung. »Alles Recht hängt von Geſetzen ab. Ein öffentliches Geſetz aber, welches für Alle das, was ihnen rechtlich erlaubt oder unerlaubt ſein ſoll, beſtimmt, iſt der Actus eines öffentlichen Willens, von dem alles Recht ausgeht und der alſo ſelbſt Niemanden muß Unrecht thun können; hierzu aber iſt kein anderer Wille als der des geſammten Volks, da Alle über Alle, mithin ein Jeder über ſich ſelbſt beſchließt, möglich, denn nur ſich ſelbſt kann Niemand Unrecht thun.« Noch klarer und ſchärfer hat Kant dieſen Satz in ſeinem Staatsrecht (Bd. 9, S. 158, §. 46) in folgender Weiſe ausgeſprochen: »Die geſetzgebende Gewalt kann nur dem vereinigten Willen des Volks zukommen. Denn da von ihr alles Recht ausgehen ſoll, ſo muß ſie durch ihr Geſetz ſchlechterdings Niemandem Unrecht thun können. Nun iſt es, wenn Jemand etwas gegen einen Andern verfügt, immer möglich, daß er ihm dadurch Unrecht thue, nie aber in dem, was er über ſich ſelbſt beſchließt. Alſo kann nur der übereinſtimmende und vereinigte Wille Aller, ſofern ein Jeder über Alle und Alle über einen Jeden ebendaſſelbe beſchließen, mithin nur der allgemein vereinigte Volkswille geſetzgebend ſein.«

Mit dieſer rückſichtslos durchgreifenden Formulirung der unveräußerlichen Menſchenrechte war die Idee und Macht der unbedingten Volksſouveränetät in einer Weiſe ausgeſprochen, die nicht nur die in allen verfaſſungsmäßigen Staaten durchgeführte Trennung der geſetzgebenden, vollziehenden und rechtſprechenden Gewalt aufs ſchärfſte verlangte, ſondern in der That den Monarchen, inſofern unter dieſen Vorausſetzungen folgerichtig überhaupt noch von Monarchie die Rede ſein konnte, zum machtloſen »Agenten« des Volks herabdrückte. Vernünftig freie Staatsform und republikaniſche Staatsform ſind Kant ſchlecht-

hin gleichbedeutend; republikaniſch heißt ihm jede Verfaſſung, in welcher die Abſonderung der geſetzgebenden Gewalt von der Regierungsgewalt vollzogen iſt, gleichviel ob ein einzelner Fürſt oder ein Directorium oder die ganze Volkszahl regiere. Kein ſcharfſichtigerer Feind des Scheinconſtitutionalismus, wie er damals in England herrſchte, als Kant. Im Streit der Fakultäten (Bd. 10, S. 352) heißt es: »Es wäre Verletzung der Majeſtät des großbritanniſchen Volks, von ihm zu ſagen, es ſei eine unbeſchränkte Monarchie, ſondern man will, es ſoll eine durch die zwei Häuſer des Parlaments als Volksrepräſentanten den Willen des Monarchen einſchränkende Verfaſſung ſein; und doch weiß ein Jeder ſehr gut, daß der Einfluß deſſelben auf dieſe Repräſentanten ſo groß und unfehlbar iſt, daß von gedachten Häuſern nichts Anderes beſchloſſen wird als was Er will und durch ſeinen Miniſter anträgt. Dieſe Vorſtellung der Beſchaffenheit der Sache hat das Trügliche an ſich, daß die wahre, zu Recht beſtändige Verfaſſung gar nicht mehr geſucht wird, weil man ſie in einem ſchon vorhandenen Beiſpiel gefunden zu haben vermeint und eine lügenhafte Publicität das Volk mit Vorſpiegelung einer durch das von ihm ausgehende Geſetz eingeſchränkten Monarchie täuſcht, indeſſen daß ſeine Stellvertreter, durch Beſtechung gewonnen, es insgeheim einem abſoluten Monarchen unterwarfen.«

Und die Mittel, dieſe freie Staatsform zu erreichen? Für immer iſt es des höchſten Ruhmes werth, wie freimüthig und unabläſſig Kant für unbeſchränkte Preßfreiheit oder, wie er ſich altväteriſch ausdrückte, für die Freiheit der Feder einſtand, zu einer Zeit, da die Cenſurhärte des Wöllner'ſchen Regiments grade am ſchlimmſten wüthete. In allen ſeinen Schriften, welche aus dieſem ſchweren Jahrzehnt ſtammen, kehrt dieſe Forderung ſtetig wieder; immer mit der Wärme und Feſtigkeit tiefſter Herzensſache. Lediglich dieſe Sätze Kant's waren es, auf die ſich

Gentz in seiner bekannten Denkschrift an Friedrich Wilhelm III. berief. Jedoch verwirft Kant alle Versuche, den Weg stiller Reform in die Gewaltthätigkeit offenen Widerstandes hinüberzuleiten; und zwar in einer Weise, die zu seinen Vordersätzen oft im handgreiflichsten Widerspruch steht. Obgleich das Volk an sich Souverän ist, soll es doch im gegebenen Fall nicht über den Ursprung der herrschenden Macht und über den derselben schuldigen Gehorsam selbständig vernünfteln; ja selbst gegen den unerträglichsten Mißbrauch der obersten Gewalt dürfe sich der Unterthan nicht auflehnen, denn es gebe zwischen Volk und Herrscher als den streitenden Parteien keinen entscheidenden Richter (Bd. 9, S. 164 ff). Es ist dieselbe verdächtige Zwiespältigkeit, die wir bei Kant auch in der religiösen Frage wahrnehmen. Es ist zu bedenken, daß Kant seine Schriften unter seinem Namen herausgab, während Fichte's Beiträge zur Beurtheilung der französischen Revolution ohne Namen erschienen.

Noch kühner und weitgreifender sind Kant's völkerrechtliche Ideen, wie sie nicht blos in seiner Rechtslehre, sondern namentlich auch in seiner Abhandlung über Theorie und Praxis und in seiner Schrift »Zum ewigen Frieden« niedergelegt sind. Sein Ideal ist das friedlich freie Bündniß freier Staaten; und er lebte der hochherzigen Ueberzeugung, daß, möchten Staatsmänner und Staatsoberhäupter die Friedensträume eines St. Pierre und Rousseau noch so sehr als pedantisch kindisches Schulgeschwätz bespötteln, dennoch die Natur der Dinge endlich »dahin zwingen werde, wohin man nicht gern wolle«. Als Bürgschaft dieser Hoffnung auf dereinstigen ewigen Frieden werden von Kant besonders zwei Erwägungen geltend gemacht. Erstens die freie Staatsidee selbst oder, wie er sich ausdrückt, das Wesen der republikanischen Verfassung. »Wenn, wie es in dieser Verfassung nicht anders sein kann«, sagt Kant (Bd. 7, S. 243), »die Beistimmung der Staatsbürger dazu er-

fordert wird, um zu beſchließen, ob Krieg ſein ſolle oder nicht, ſo iſt nichts natürlicher als daß, da ſie alle Drangſale des Krieges über ſich ſelbſt beſchließen müßten, als da ſind: ſelbſt zu fechten, die Koſten des Krieges aus ihrer eigenen Habe herzugeben, die Verwüſtung, die er hinter ſich läßt, kümmerlich zu verbeſſern, zum Uebermaß des Uebels endlich noch eine den Frieden ſelbſt verbitternde, nie wegen naher und immer neuer Kriege zu tilgende Schuldenlaſt ſelbſt zu übernehmen, ſie ſich ſehr bedenken werden, ein ſo ſchlimmes Spiel anzufangen, da hingegen in einer Verfaſſung, wo der Unterthan nicht Staatsbürger, die alſo nicht republikaniſch iſt, es die unbedenklichſte Sache von der Welt iſt, weil das Oberhaupt nicht Staatsgenoſſe, ſondern Staatseigenthümer iſt, an ſeinen Tafeln, Jagden, Luſtſchlöſſern, Hoffeſten u. dergl. durch den Krieg nicht das Mindeſte einbüßt, dieſen alſo wie eine Art von Luſtpartie aus unbedeutenden Urſachen beſchließen und der Anſtändigkeit wegen dem dazu allzeit fertigen diplomatiſchen Corps die Rechtfertigung deſſelben gleichgültig überlaſſen kann.« Und zweitens der zunehmende Handel oder, wie wir heut ſagen würden, die zunehmende Macht der materiellen Intereſſen. »So wie die Natur«, fährt Kant (ebend. S. 266) fort, »weislich die Völker trennt, welche der Wille jedes Staats gern unter ſich durch Liſt oder Gewalt vereinigen möchte, ſo vereinigt ſie auch andererſeits Völker, die der Begriff des Weltbürgerrechts gegen Gewaltthätigkeit und Krieg nicht würde geſichert haben, durch den wechſelſeitigen Eigennutz. Es iſt der Handelsgeiſt, der mit dem Kriege nicht zuſammen beſtehen kann und der früher oder ſpäter ſich jeden Volks bemächtigt. Weil nämlich unter allen der Staatsmacht untergeordneten Mächten die Geldmacht wohl die zuverläſſigſte ſein möchte, ſo ſehen ſich die Staaten, freilich wohl nicht eben durch Triebfedern der Moralität, gedrungen, den edlen Frieden zu befördern und, wo auch immer in der Welt Krieg auszubrechen droht, ihr durch

Vermittelungen abzuwehren, gleich als ob sie deshalb in beständigem Bündniß ständen. Auf diese Art garantirt die Natur durch den Mechanismus in den menschlichen Neigungen selbst den ewigen Frieden; freilich mit einer Sicherheit, die nicht hinreichend ist, die Zukunft desselben theoretisch zu weissagen, aber doch in praktischer Absicht zulangt und es zur Pflicht macht, zu diesem nicht blos chimärischen Zweck hinzuarbeiten.«

Jenes überschwengliche Weltbürgerthum, in welchem sich selbst die Besten des achtzehnten Jahrhunderts, selbst Lessing und Herder und Goethe und Schiller ergingen, gewinnt in Kant die einzig richtige und vernunftgemäße Form. Der freie Bund freier Völker.

Diesen freien Bund freier Völker betrachtete Kant so sehr als höchste Menschheitsidee, daß er in dessen endlicher Erreichung den Zweck und das Ziel aller Geschichte sah.

Namentlich der treffliche Aufsatz »Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht« (1784), welcher recht eigentlich den Kern der Kant'schen Geschichtsphilosophie enthält, spricht diesen Gedanken zwar nur in kurzen Umrissen, aber mit ergreifender Wärme aus. Was hilft es, an einer gesetzmäßigen bürgerlichen Verfassung d. h. an der Anordnung eines Gemeinwesens arbeiten, wenn die Staaten einander doch selbst wieder dieselben Uebel zufügen, die die einzelnen Menschen drückten und sie zwangen, in einen gesetzmäßigen bürgerlichen Zustand zu treten? Man müßte die ganze Geschichte für zwecklos halten, wenn man nicht annehmen dürfte, daß sie endlich dies größte Problem der Menschheit, »die Erreichung einer allgemein das Recht verwaltenden bürgerlichen Gesellschaft« zu Stande bringen würde, und daß alle Kriege nur ebensoviele Versuche sind, dies nothwendige Gleichgewicht endlich zu finden. Kant nennt den Glauben an das Kommen des ewigen Friedens den Chiliasmus der Philosophie.

Hier stehen wir am Abschluß dieser großartigen Gedankenwelt.

Kant starb am 12. Februar 1804.

Was man treffend von Lessing gesagt hat, das gilt ebensosehr von Kant; auf Kant Zurückgehen heißt Fortschreiten.

Laßt das Vernünfteln und Grübeln über Dinge, die Ihr doch nimmer erkennt und ergrübelt. Baut Euch an auf dieser Erde.

Seid freie und vernünftige Menschen, seid freie und vernünftige Staatsbürger. Die Geschichte ist die Entwicklung der Menschen zum Wissen und Vollbringen der Vernunft und Freiheit.

Zweites Kapitel.

Goethe in Italien und die erſten Jahre nach ſeiner Rückkehr.

1.

Goethe's Italieniſche Kunſtſtudien.

Faſt ſah es wie eine Flucht aus, als Goethe am 3. September 1786 aus Karlsbad nach Italien aufbrach. Allen, außer dem Herzog, hatte er aus dieſem Vorhaben ein Geheimniß gemacht; und ſelbſt der Herzog kannte anfänglich das Ziel der Reiſe nicht. Vorzeitiges Kundwerden, fürchtete Goethe, könne die Ausführung erſchweren, wenn nicht vereiteln.

Goethe wünſchte eine längere Entfernung von Weimar zum Theil aus Verdruß an der Aeußerlichkeit der Verwaltungsgeſchäfte, vor Allem aber, weil er endlich zu der ſchmerzvollen Ueberzeugung gelangt war, daß es für ihn eine unbedingte Pflicht der Selbſterhaltung ſei, die aufreibende ausſichtsloſe Liebe zu Frau von Stein gewaltſam in ſich niederzukämpfen. In dieſem Sinn iſt es zu faſſen, wenn er in einer ſehr bedeutſamen Stelle ſeiner italieniſchen Reiſeſchilderungen (Bd. 23, S. 185) ausdrücklich rühmt, daß er in Italien von einer ungeheuren Leidenſchaft und Krankheit allmälich wieder zu friſchem Lebensgenuß geneſe,

und wenn er kurz vor ſeiner Rückkehr, am 25. Januar 1788, in einem Briefe an den Herzog ſagt, es ſei ihm ziemlich gelungen, ſich von den phyſiſch moraliſchen Uebeln zu heilen, die ihn in Deutſchland gequält und zuletzt unbrauchbar gemacht hätten. Dabei trug er ſich freilich mit der ſpäter ſchwer enttäuſchten Hoffnung, der alte ſüße Seelenbund werde auch unter der veränderten Form herzlichſter Freundſchaft und Verehrung ungetrübt fortbeſtehen können.

Italien wählte Goethe zum Reiſeziel, weil ihm von Jugend auf der Plan einer italieniſchen Reiſe am Herzen gelegen, und weil er grade auf dem jetzigen Stand ſeiner Bildung, da er ſich ſo eben aus den Wirren der Sturm- und Drangperiode ſittlich und künſtleriſch zum Ideal ſchönheitsvoller Begrenzung hinaufgeklärt hatte, es als dringendſtes Bedürfniß empfinden mußte, hell und friſch aus der Quelle zu ſchöpfen und ſich in das Weſen und die Geſetze antiker Kunſtſchönheit voll und ganz einzuleben.

Die Studien über bildende Kunſt, insbeſondere über die bildende Kunſt der Alten, ſtanden daher unter ſeinen Reiſezwecken von Hauſe aus entſchieden im Vordergrund. Mit unſäglichem Fleiß und Eifer ging er ihnen nach, wiſſenſchaftlich und ausübend. Und in jenem Brief vom 25. Januar 1788, in welchem er ſeinem fürſtlichen Freund über die Ergebniſſe ſeiner italieniſchen Reiſe Rechenſchaft giebt, bezeichnet er als ſchönſtes Ergebniß, daß ihm die Abſicht, ſeinen heißen Durſt nach wahrer Kunſt zu ſtillen, durchaus geglückt ſei.

Es iſt von höchſter Wichtigkeit, die Art und den Erfolg dieſer Studien genau zu verfolgen. Nicht nur, daß die bildende Kunſt fortan ſein ganzes Leben hindurch eines der wärmſten Anliegen Goethe's blieb. Die italieniſche Reiſe iſt für Goethe's Bildungsgang beſonders darum ſo durchgreifend geworden, weil dieſe Studien ſogleich auch auf die Fortbildung und Läuterung

ſeines dichteriſchen Formgefühls, ja auf die Fortbildung und Befreiung ſeines ganzen inneren Menſchen entſcheidend zurückwirkten.

In Straßburg war Goethe mit jugendlichſter Begeiſterung für die Macht und Pracht der langverkannten mittelalterlich deutſchen Kunſt eingetreten. Goethe erzählt zwar in Wahrheit und Dichtung, wie tief er auf ſeiner Rückreiſe von Straßburg nach Frankfurt ſich im Antikenſaal zu Mannheim von der Schönheit antiker Bildwerke ergriffen fühlte, ja wie durch den Abguß eines Säulencapitells vom Pantheon ſein Glaube an die nordiſche Baukunſt zu wanken begann, und das 1773 in Wetzlar entſtandene Gedicht »Der Wanderer« iſt ein ſchönheitsvoller Nachklang dieſer neuen Empfindungen; doch noch lange Zeit gehörte ſein Herz ganz ausſchließlich der tüchtigen derben und glänzenden Naturfülle der Niederländer und der ſchlichten Innigkeit und Kraft der altdeutſchen Meiſter. In Weimar erwachte ſein Sammeleifer; er gilt durchaus dieſer Richtung. Und noch 1780 kann er in ſeinen Briefen an Merck und Lavater nicht müde werden, vornehmlich Albrecht Dürer zu preiſen. Lerne man Dürer recht im Innerſten erkennen, ſo überzeuge man ſich immer mehr, daß er an Wahrheit, Erhabenheit und ſelbſt Anmuth nur die erſten Italiener zu Seinesgleichen habe. Als aber im Anfang der achtziger Jahre jene tiefgreifenden inneren Wandlungen aufkeimten, welche in der Dichtung ihn mehr und mehr zur hohen Kunſtidealität antikiſirender Formen führten, da erfolgte naturgemäß auch in ſeinem Verhältniß zur bildenden Kunſt eine Umſtimmung, welcher dieſer veränderten Stilrichtung durchaus parallel war. Die alten freundſchaftlichen Beziehungen zu Oeſer wurden wieder erneuert. Mit Eifer wurden, wie wir aus einem Briefe Goethe's an Knebel (Briefwechſel Bd. 1, S. 27) vom 26. Februar 1782 erſehen, Rafael Mengs' kunſttheoretiſche Schriften geleſen und geprieſen. Die Abwendung

von der derberen mittelalterlichen Kunſt vollzog ſich in Goethe um ſo leichter, da Goethe, wie er ſelbſt in ſeinem 1823 geſchriebenen Aufſatz »Von deutſcher Baukunſt« berichtet, ſeit ſeiner Entfernung von Straßburg kein wichtiges impoſantes Werk der Gothik mehr geſehen hatte und die früheren Eindrücke inzwiſchen in ihm ſo durchaus erloſchen waren, daß er ſich kaum noch jenes Zuſtandes, in welchem ein ſolcher Anblick ihn zum lebhafteſten Enthuſiasmus angeregt hatte, zu erinnern wußte.

Die italieniſche Reiſe ſteigerte dieſe antikiſirende Richtung zu ſchärfſter Ausſchließlichkeit.

Schon der erſte Eintritt in Italien war entſcheidend. Man vergegenwärtigt ſich nicht immer, wie unglaublich wenig von künſtleriſchen Dingen Goethe bisher geſehen hatte. Von München aus, in einem Briefe vom 6. September 1786, klagt er, daß ſein Auge für Gemälde und plaſtiſche Werke nicht geübt ſei, und in der erſten Hälfte ſeiner Reiſe kehrt dies Bekenntniß der Ungeübtheit oft wieder. Nicht-Künſtler bedürfen zur erſten Einführung in tieferes Kunſtverſtändniß faſt immer der Leitung und Vermittlung einſichtiger Kunſtſchriftſteller, welche ihnen die weite Kluft, durch die das Empfinden und Denken in ſinnlichen Formen und Farben von dem gewohnten Empfinden und Denken in Wort und Begriff getrennt iſt, überbrücken helfen. Für Goethe wurde dieſer Leiter und Vermittler Palladio, deſſen ſtreng antikiſirende Renaiſſancebauten ihm ſogleich in Vicenza herzgewinnend entgegentraten und ihn zum eingehendſten Studium ſeiner theoretiſchen Schriften reizten. Palladio führte ihn zu Vitruv. »Palladio«, ſchreibt er am 8. October entzückt aus Venedig, »hat mir den Weg zu aller Kunſt geöffnet«. »Die antike Architectur«, ſetzt er hinzu, »iſt freilich etwas Anderes als unſere kauzenden, auf Kragſteinlein übereinandergeſchichteten Heiligen der gothiſchen Zierweiſen, etwas Anderes als unſere Tabacksſpeiſen-

ſäulen, ſpitze Thürmlein und Blumenzacken; dieſe bin ich nun, Gott ſei Dank, auf ewig los!«

Die feinſinnigſten, oft überraſchendſten Kunſturtheile faſt überall. Treffliche Worte über Mantegna, Tizian und Paul Veroneſe. Begeiſterte Schilderung der heiligen Cäcilia in Bologna; Rafael hat eben immer gemacht, was Andere zu machen wünſchten; wo man auf eine Arbeit Rafael's trifft, iſt man gleich vollkommen geheilt und froh. Höchſt einſichtige Hinweiſung auf die Verdienſte der älteren Meiſter, namentlich Francesco Francia's und Pietro Perugino's, die auf dem feſten Boden der Wahrheit Grund gefaßt hatten und wetteifernd die Pyramide ſtufenweis in die Höhe bauten, bis Rafael zuletzt, von allen dieſen Vortheilen unterſtützt, den letzten Stein des Gipfels aufſetzte, über und neben welchem kein anderer ſtehen kann. Tiefblickende Erkenntniß des Grundmangels der Bologneſiſchen Schule, der Caracci, Guido Reni's, Domenichino's, Guercino's, die bei aller glänzenden Tüchtigkeit und Meiſterſchaft der Darſtellung doch niemals die unholden Einwirkungen des Jeſuitismus vergeſſen laſſen; »betrachte ich in dieſem Unmuth die Geſchichte, ſo möchte ich ſagen, der Glaube hat die Künſte wieder emporgehoben, der Aberglaube hingegen iſt Herr über ſie geworden und hat ſie abermals zu Grunde gerichtet«. Dabei aber trotzalledem die tief bedeutſame und verhängnißvolle Befangenheit und Einſeitigkeit, daß er Allem, was nicht antik iſt oder der mit der Antike eng verwandten italieniſchen Hochrenaiſſance angehört, gefliſſentlich, ja faſt möchte man ſagen, mit ängſtlicher Scheu aus dem Wege geht. Florenz, die Wunderſtätte der älteren italieniſchen Malerei und Plaſtik, durchfliegt er in drei Stunden. Für Perugia, den einzigen Ort, wo man Pietro Perugino und die Umbrier in Wahrheit kennen lernen kann, hat er ebenſowenig Zeit ruhigen Verweilens; obgleich er bereits in Bologna auf die Bedeutung dieſes Meiſters und ſeiner Schule aufmerkſam geworden. In

Aſſiſi geht er am Dom des heiligen Franciscus gleichgültig vorüber, das gothiſche Bauwerk erſcheint ihm triſt, die Malereien Cimabue's und Giotto's ſind für ihn nicht vorhanden; er hat nur Auge für den kleinen römiſchen Minerventempel, von deſſen Beſchauung er rühmt, daß ſie ihm ewige Früchte bringen werde.

Ankunft in Rom am 29. October 1786. Die Zeit dieſes erſten römiſchen Aufenthalts, zum Theil von der Vollendung der Iphigenia in Anſpruch genommen, war vorwiegend eine Zeit der Vorbereitung und des erſten Aufmerkens. Je tiefer der Reiſende iſt, um ſo mehr wird er von der Maſſe und Großartigkeit der erſten römiſchen Eindrücke faſt überwältigt. Die Reiſeſchilderungen des italieniſchen Tagebuches beſtätigen vollauf, was Goethe wenige Wochen nach ſeiner Ankunft, am 20. Januar 1787, an den Herzog ſchrieb, daß ihm jetzt das Wichtigſte ſei, unter Winckelmann's treuer Führung ſein Auge und ſeinen Geiſt in der Unterſcheidung der ſtiliſtiſchen Eigenthümlichkeiten der verſchiedenen Epochen der alten Kunſt zu üben, und daß er von der neuen Kunſt nur genieße, was dieſen wichtigſten Zweck nicht beeinträchtige. Die großen Frescomalereien Rafael's und Michel Angelo's werden mit wärmſter Liebe und Begeiſterung betrachtet; am meiſten aber geht ihm doch das Herz auf, wenn er von den Alterthümern Roms redet, zumal von jenen plaſtiſchen Werken, die vor dem Bekanntwerden der Trümmer der höchſten griechiſchen Glanzzeit überall als unbedingt Höchſtes galten, vom Apoll von Belvedere, vom Jupiter von Otricoli, von der Juno Ludoviſi, von der Minerva Giuſtiniani. Ja es verdient ganz beſonders hervorgehoben zu werden, daß Goethe vielleicht der Erſte war, welcher die wunderbare Schönheit der von Winckelmann nirgends erwähnten Meduſa Rondanini in ihrem ganzen Werth erkannte und würdigte.

Im Frühjahr 1787 in Neapel und Sicilien. Pompeji und

Herculanum, die Tempel von Päſtum und Girgenti, die herrlichen griechiſchen Widderſtatuen in Palermo ſind ſein Entzücken; nach Päſtum reiſt er ſogar zweimal. Alle dieſe Küſten und Vorgebirge, Golfe und Buchten, Inſeln und Erdzungen, Reben und Orangen, und das alles umgebende Meer mit ſeinen unendlichen Abwechſelungen und Mannichfaltigkeiten machen ihm erſt ſeinen Homer, insbeſondere die Odyſſee, wahrhaft lebendig; wie eine Decke, ſo ſagt Goethe in einem Briefe an Herder, fiel es ihm von den Augen, daß Alles, was uns nordiſche Menſchen in den Beſchreibungen und Gleichniſſen Homer's poetiſch erſcheine, unſäglichſte Naturwahrheit ſei, aber mit einer Reinheit und Innigkeit gezeichnet, die den Neueren, der mit den Alten wetteifern wolle, faſt zur Verzweiflung bringe. Die Nauſikaatragödie, deren Plan aus dieſen gewaltigen Anſchauungen entſprang, iſt unausgeführt geblieben, aber ſtill und tief keimte und wirkte ſie weiter; an die Stelle der lieblichen Tochter des Alkinoos traten Alexis und Dora, Amyntas, und Hermann und Dorothea. So ganz und gar lebte Goethe in Sicilien in der griechiſchen und vornehmlich in der homeriſchen Welt, daß er, der doch Zeit fand, den Narrheiten des Fürſten Pallagonia und den Herkunftsgeheimniſſen Caglioſtro's nachzugehen, die unvergleichlich prächtigen und kunſtvollen normanniſchen und mauriſchen Bauten in Palermo kaum geſehen zu haben ſcheint und ebenſowenig für den mächtigen Dom von Monreale, obgleich er ihn mehrmals erwähnt, ein Wort der Bewunderung hat.

Nachdem Goethe in der erſten Woche des Juni 1787 nach Rom zurückgekehrt war, ſuchte er in ſeiner gründlichen Art ſeinen Kunſtſtudien eine feſte Unterlage zu geben. Es iſt gar nicht genug hervorzuheben, mit welch' ſtaunenerregender Emſigkeit Goethe bemüht war, durch eigene Ausübung auch alle techniſchen Bedingungen kennen zu lernen und ſich zu eigen zu machen. Heinrich Meyer wurde ſein Lehrer. Der Brief Goethe's an den

Herzog vom 25. Januar 1788 berichtet: »Als ich zuerſt nach Rom kam, bemerkte ich bald, daß ich von Kunſt eigentlich gar nichts verſtand und daß ich bis dahin nur den allgemeinen Abglanz der Natur in den Kunſtwerken bewundert und genoſſen habe. Hier that ſich eine andere Natur, ein weiteres Feld der Kunſt vor mir auf, ja ein Abgrund der Kunſt, in den ich mit deſto mehr Freude hineinſchaute, als mein Blick an die Abgründe der Natur gewöhnt war. Ich überließ mich gelaſſen den ſinnlichen Eindrücken; ſo ſah ich Rom, Neapel, Sicilien, und kam nach Rom zurück. Die großen Scenen der Natur hatten mein Gemüth ausgeweitet, und alle Falten herausgeglättet. Von der Würde der Landſchaftsmalerei hatte ich einen Begriff erlangt; ich ſah Claude und Pouſſin mit anderen Augen. Mit Hackert, der nach Rom kam, war ich vierzehn Tage in Tivoli, dann ſperrte mich die Hitze zwei Monate in das Haus, ich machte Egmont fertig und fing an, Perſpective zu treiben und ein wenig mit Farben zu ſpielen. So kam der September heran; ich ging nach Frascati, von da nach Caſtell Gandolfo, und zeichnete nach der Natur und konnte nun leicht bemerken, was mir fehlte. Gegen Ende Octobers kam ich wieder in die Stadt und da ging eine neue Epoche an. Die Menſchengeſtalt zog nunmehr meine Blicke auf ſich, und wie ich vorher gleichſam wie von dem Glanz der Sonne meine Augen von ihr abgewendet, ſo konnte ich nun mit Entzücken ſie betrachten und auf ihr verweilen. Ich begab mich in die Schule, lernte den Kopf mit ſeinen Theilen zeichnen und nun fing ich erſt an, die Antiken zu verſtehen. Damit brachte ich November und December hin und ſchrieb indeſſen Erwin und Elmire, auch die Hälfte von Claudinen. Mit dem erſten Januar ſtieg ich vom Angeſicht auf's Schlüſſelbein, verbreitete mich auf die Bruſt und ſo weiter, Alles von innen heraus; den Knochenbau, die Muskeln wohl ſtudirt und überlegt, dann die antiken Formen betrachtet, mit der Natur verglichen, das Charakteriſtiſche

wohl eingeprägt. Meine ſorgfältigen ehemaligen Studien der Oſteologie und des Körpers überhaupt ſind mir ſehr zu ſtatten gekommen, und ich habe geſtern die Hand als den letzten Theil, der mir übrig blieb, abſolvirt. Die nächſte Woche werden nun die vorzüglichſten Statuen und Gemälde Roms mit friſch gewaſchenen Augen beſehen.« Die Reiſeſchilderungen des italieniſchen Tagebuches, die in der Chronologie dieſer Studien im Einzelnen abweichen, im Uebrigen aber den an den Herzog gegebenen Bericht durchaus beſtätigen, haben (Bd. 24, S. 87) den kräftigen Ausruf: »Herr, ich laſſe Dich nicht, Du ſegneſt mich denn, und ſollt' ich mich lahm ringen!« War auch das Ende dieſer ernſten Bemühungen zunächſt der ſchmerzliche Verzicht, jemals ausübender Künſtler ſein zu können, ſo durfte ſich Goethe doch ſagen, daß er Unendliches für die Schärfung und Schulung des künſtleriſchen Blicks gewonnen.

Wie bedeutſam, daß Goethe (Bd. 24, S. 93), als er durch die Mittheilung eines eben aus Griechenland Zurückkehrenden jetzt zum erſten Mal Zeichnungen nach den Phidias'ſchen Giebelſtatuen des Parthenon ſah, dieſe ſogleich in ihrer vollen und ganzen Einzigkeit erkannte und bewunderte! Ein tieferes Wort iſt über die Kunſt der Alten niemals geſagt worden, als wenn Goethe (Bd. 24, S. 99) ſagt: »So viel iſt gewiß, die alten Künſtler haben eben ſo große Kenntniß der Natur und einen eben ſo ſichern Begriff von dem, was ſich vorſtellen läßt und wie es vorgeſtellt werden muß, als Homer. Leider iſt die Anzahl der Kunſtwerke der erſten Klaſſe gar zu klein. Wenn man aber dieſe ſieht, ſo hat man nichts zu wünſchen als ſie recht zu erkennen und dann in Frieden hinzufahren. Dieſe hohen Kunſtwerke ſind zugleich als die höchſten Naturwerke von Menſchen nach wahren und natürlichen Geſetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zuſammen; da iſt Nothwendigkeit, da iſt Gott.«

Und jetzt kam auch die große italieniſche Renaiſſancekunſt zu ihrem Recht; freilich ſieht man, daß Goethe ſich nur auf die Malerei und auch in dieſer nur auf die höchſten Spitzen beſchränkte. Ohne die Werke Michel Angelo's in der Sixtiniſchen Kapelle geſehen zu haben, ruft Goethe einmal begeiſtert aus, könne man ſich keinen anſchauenden Begriff machen, was ein einziger und ganzer Menſch vermöge. Von Rafael ſagt Goethe, er habe jederzeit Recht wie die Natur; Goethe zuerſt erkannte die innere Einheit und Nothwendigkeit der Doppelhandlung der Transfiguration; über die Kompoſition der Farneſina, der Meſſe von Bolſena, der Befreiung des gefangenen Petrus, des Parnaſſes, der Sibyllen und der großen Teppichcartons aus der Apoſtelgeſchichte hat er die feinſten Bemerkungen. Wenn ein leiſes Mißbehagen an der Diſputa durchblickt (Bd. 24, S. 91), ſo iſt dies augenſcheinlich eine Aeußerung, die nicht der urſprünglichen Faſſung angehört, ſondern erſt ſpäter bei der Veröffentlichung eingeſchaltet wurde, zu einer Zeit, da Goethe durch das unerwartete Emporkommen jener alterthümelnden und chriſtelnden Richtung, welche in der Geſchichte der deutſchen Malerei unter dem Namen des Nazarenerthums bekannt iſt, auf's tiefſte verſtimmt war.

Goethe's jetzige Stellung zu den einſt von ihm ſo ſehr bevorzugten Niederländern bezeichnet es treffend, daß er am 8. December 1787 an den Herzog ſchreibt: »Daß Sie den Gedanken, die Rembrandt's zu completiren, fahren laſſen, kann ich nicht anders als billigen; beſonders fühle ich hier in Rom, wie intereſſant denn doch die Reinheit der Form und ihre Beſtimmtheit vor jener markigen Rohheit und ſchwebenden Geiſtigkeit iſt und bleibt.«

Trotzalledem iſt die denkwürdige Thatſache feſtzuſtellen, daß Goethe auf ſeiner italieniſchen Reiſe in Sachen der bildenden Kunſt ſich zwar eine bedeutende Fülle von Anſchauungen, Kenntniſſen und Erfahrungen gewann, die Schranken ſeiner Begriffe

aber durchaus nicht erweiterte, geschweige durchbrach. Als Schüler und Anhänger der Mengs'schen Kunstschriften war Goethe nach Italien gegangen; und noch in einem seiner letzten, kurz vor seiner Rückkehr an Herder geschriebenen Briefe rühmt er es als Frucht seiner Reise, daß er jetzt die Mengs'schen Schriften besser verstehe als vorher. Nicht nur Rafael Mengs, sondern auch Angelica Kaufmann, Tischbein, Hackert und Meyer betrachtet er nach wie vor als trefflichste Meister. Er, der sonst in allen seinen Urtheilen so selbständig und, wie die Farbenlehre beweist, in seiner Auflehnung gegen das Geltende und Hergebrachte oft sogar überkeck ist, unterordnet sich hier der zufälligen Tagesmeinung ganz unbedingt und sieht immer nur durch die Brille Anderer.

Es ist offenbar, daß Goethe als Ideal der bildenden Kunst in dieser Zeit ein wiedergeborener Hellenismus vorschwebte, wie ihn später Carstens, Thorwaldsen und Schinkel zu großartigster und innerlich lebendiger Gestaltung brachten. Goethe ahnte das Land der Verheißung, aber er fand es nicht. Unwillkürlich muß man an Winckelmann denken, der auf der Höhe seiner genialen Erkenntniß antiker Kunst in gleich befremdlicher Weise Rafael Mengs und Angelica Kaufmann bewundert und verehrt hatte. Man verachtet Alles, was dem antikisirenden Formgefühl widerspricht; und man ist läßlich und nachsichtig gegen Alles, was wenigstens den äußeren Schein antikisirender Form trägt. Man will lieber kalte idealistische Manier als warmgefühlte, aber unbeholfene und nicht genugsam stilisirte Natürlichkeit.

Die Psyche, die in seinen Anschauungen über bildende Kunst unfrei und gebunden blieb, entfaltete sich auf's herrlichste in Goethe's eigenster Thätigkeit, im Gebiet der Dichtung.

Aus diesem Gesichtspunkt ist von jeher, und von Goethe selbst am meisten, die italienische Reise als der Grund und Beginn einer neuen Epoche Goethe's betrachtet worden.

Noch in einem ganz anderen Sinn als einst Sterne hätte

Goethe ſeine italieniſche Reiſe eine ſentimentale nennen dürfen. Sie war ihm innerſtes Gemüthserlebniß, Läuterung und Befreiung ſeines ganzen Menſchen. So unvollſtändig und verſtümmelt ſeine italieniſchen Reiſeſchilderungen in ihrer jetzigen Redaction vorliegen, ſo erhellt aus ihnen doch ſchlagend, was Goethe einmal gegen Schiller äußert (Briefwechſel. Zweite Ausgabe. Bd. 1, S. 233), daß ſie den Charakter eines Menſchen tragen, der einem ſchweren Druck entgeht. Mit jedem Schritt vorwärts wird ſein Gemüth heiterer, offener, theilnehmender und mittheilender. Natur und Kunſt des wunderbaren Landes, die Weite des Weltlebens und die Macht der täglich neu zuwachſenden Eindrücke und Bildungsaufgaben, wirken zuſammen, die ſelbſtquäleriſchen Geſpenſter mehr und mehr zu ſcheuchen und ſein ganzes Inneres in die lebhafteſte Bewegung zu ſetzen. Goethe wird nicht müde, dieſes ſteigende Glücksgefühl auf's freudigſte auszuſprechen. Von dem Tage, da er Rom betrat, zählt er einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt. Er rühmt die Klarheit und Ruhe, von welcher er früher kaum eine Ahnung gehabt. »Gebe der Himmel«, ſchreibt er ſeinen heimiſchen Freunden, »daß bei meiner Rückkehr auch die moraliſchen Folgen an mir zu fühlen ſein mögen; ja es iſt zugleich mit dem Kunſtſinn der ſittliche, welcher große Erneuerung leidet.« Er fühlt ſich nicht nur von ſeiner krankhaften Leidenſchaft geheilt, er fühlt ſich bis in das innerſte Mark verändert und zu neuem Leben emporgehoben. In den letzten Tagen ſeines römiſchen Glücks, am 14. März 1788, ſchreibt er: »In Rom habe ich mich ſelbſt zuerſt gefunden, ich bin zuerſt übereinſtimmend mit mir ſelbſt, glücklich und vernünftig geworden.«

Es iſt beachtenswerth, daß Goethe mit dem Maler Müller, dem hochbegabten Dichter der Sturm- und Drangperiode, der doch hauptſächlich durch ſeine werkthätige Förderung nach Italien gekommen war, nicht in Berührung tritt. Was hatte Goethe

auf der Höhe ſeines jetzigen Standpunktes gemein mit dem im Thal Zurückgebliebenem, der ihn in ſeiner kühnen Bahn nur geſtört und gehemmt hätte?

Aus dem Vollgefühl verjüngten und erhöhten Daſeins entſprang die beglückendſte Kraft und Luſt dichteriſchen Schaffens, die mitten im bunten Gedräng bewegten Reiſelebens und eingehender Kunſtſtudien unabläßig und unbeirrt ihr ſtill thätiges Weſen trieb. Die Umbildung der Iphigenia, die auftauchenden Pläne der Iphigenia in Delphi und der Nauſikaa, der Abſchluß des Egmont, das Durchdenken und Fortführen des Fauſt, die Umarbeitung der Singſpiele, der wachſende und reifende Plan des Taſſo, das ſtille Keimen und Gedeihen der Erweiterung des Wilhelm Meiſter, den der Dichter, wie er an den Herzog ſchreibt, gern vor ſeinem Eintritt in das vierzigſte Jahr beenden wollte, gähren bunt durcheinander und erhalten den Dichter in freudigſter Geſchäftigkeit.

Scheiden wir diejenigen Dichtungen aus, deren urſprüngliche Conception bis in die Frankfurter Zeit zurückreicht, ſo ſtehen wir in einer Welt, die in Gehalt und Form von der Welt der Goethe'ſchen Jugenddichtung von Grund aus abweicht.

Unzweifelhaft iſt es eine ſchneidende Ungerechtigkeit gegen ſeine große Vergangenheit, aber es iſt der entſchiedene Ausdruck der vollen und bewußten Abkehr von Allem, was bisher etwa noch an jugendlicher Ueberſchwenglichkeit und Maßloſigkeit in ihm nachgeklungen, wenn Goethe am 17. November 1787 gegen den Herzog äußert, daß er von nun an nichts mehr ſchaffen wolle, was Menſchen, die ein großes und bewegtes Leben führen und geführt haben, nicht auch leſen dürften und möchten. Nicht mehr Weltſchmerz und revolutionäres Titanenthum. Der Dichter, der ſich ſelbſt zum Ideal reinen und freien, im antiken Sinn guten und ſchönen und darum in ſich beruhigten und plaſtiſch hoheitsvollen Menſchendaſeins vertieft und geklärt hat, kann

fortan nur der Dichter dieſes reinen und maßvollen Menſchheits-ideals ſein, ſei es nun, daß er daſſelbe in ſeiner heiteren und harmoniſchen Erfüllung und Selbſtbefriedigung oder in ſeinem kampfvollen Sieg über die feindlich widerſtrebende Wirklichkeit darſtellt und ausgeſtaltet. Und mit der Klärung und Vertiefung des geiſtigen Gehalts ſtand die Klärung und Vertiefung der dichteriſchen Form in unauflöslichſter Einheit und Wechſelwirkung. Jenes unwillkürliche Hinſtreben nach der ſchönheitsvollen Formenhoheit der Alten, das »das Land der Griechen mit der Seele ſuchend« ſich bereits vor der italieniſchen Reiſe mit dem zwingenden Zug tief innerer Wahlverwandtſchaft in Goethe angekündigt und geltend gemacht hatte, war unter der Sonne Italiens, in der lebendigen Anſchauung und Erkenntniß der alten Bildwerke, im plaſtiſch nachfühlendem und innig vertrautem Verſtändniß Homer's, vollverwirklichte klaſſiſche Thatſache geworden. Nicht in todter philologiſcher Nachahmung, ſondern, wie einſt in der goldenen Zeit der italieniſchen Renaiſſance, von innen heraus in lebendiger freiſchöpferiſcher Wiedergeburt.

Iphigenie und Taſſo, die römiſchen Elegieen, Alexis und Dora und Euphroſyne und all' die anderen Elegieen derſelben Art, und das wunderbare Idyllion von Hermann und Dorothea ſind die reichſten und köſtlichſten Früchte der italieniſchen Reiſe. Die unverbrüchliche Idealität des hohen Stils war wiedergefunden. Endlich war in bisher ungeahnter Tiefe und Formenmacht erreicht und erfüllt, was der ſogenannte Klaſſicismus der Franzoſen und das Antikiſiren Klopſtock's und der Klopſtockianer erſtrebt, aber verzopft und verzerrt hatten. Wiedergeborenes Hellenenthum, durchhaucht und durchglüht von der tieferen Innerlichkeit des modernen Gemüthslebens.

Wer einzig und allein in der ſcharf individualiſirenden, ächt künſtleriſchen, aber vorwiegend realiſtiſchen Charakterzeichnung Shakeſpeare's und in der naiv ſchlichten Treuherzigkeit des Volks-

liedes das unaufgebbare bindende Muſter moderner Dichtung ſieht, mag dieſen Umſchwung beklagen. Es fehlt nicht an Einzelnen, welche dieſe durch die italieniſche Reiſe hervorgerufene Richtung Goethe's nur als einen Abfall von dem hohen volksthümlichen Ideal ſeiner Jugend, nur als bedauerliche, wenn auch höchſt geniale Verirrung betrachten. Und ſicher iſt nicht zu leugnen, daß ſich ſeitdem viel unverſtändige falſche Idealiſtik, viel geiſtloſes und rein äußerliches Nachahmen antiker Formen und Motive, auch ſolcher, die blos örtliche und zeitliche Geltung hatten und daher für uns ſchlechterdings unverwendbar ſind, aufgeſpreizt hat; ja Goethe ſelbſt iſt in ſpäteren Schöpfungen von dieſem verhängnißvollen Fehler nicht freigeblieben. Wer ſich aber gewöhnt hat, durchgreifende Wandlungen des künſtleriſchen Stilgefühls unter den Geſichtspunkt und in den Zuſammenhang großer kulturgeſchichtlicher Bewegungen und Wandlungen zu ſtellen, wird in dieſe Klage nicht einſtimmen. Der unerläßliche Hinblick auf Schiller zeigt, daß auch dieſer wenige Jahre nachher, unabhängig von Goethe und von durchaus anderen Ausgangspunkten, zu denſelben Anſchauungen und Zielen gelangt.

Nicht verdrängt ſoll der realiſtiſche Stil werden; aber der hohe ideale Stil ſtellt ſich gleichzeitig und gleichberechtigt neben ihn. Bald kommt der eine, bald der andere zur Anwendung, je nach der Verſchiedenheit der zu behandelnden Stoffe und Stimmungen.

Unter den ſchweren Bildungskämpfen der letzten Jahrhunderte iſt die Menſchheit, wenn auch vorerſt nur in einzelnen hervorragenden Genien, wieder zu der ſchönen und reinen Menſchlichkeit gekommen, die das Weſen und die treibende Kraft griechiſchen Lebens und griechiſcher Kunſt war. Wie einſt im großen Zeitalter der italieniſchen Renaiſſance, ſo führte auch jetzt wieder die gleiche Welt- und Lebensanſchauung zur gleichen künſtleriſchen Form.

2.

Iphigenie und Taſſo, die römiſchen Elegieen und die venetianiſchen Epigramme.

Iphigenie.

Offenbar iſt es erſt eine ſpätere Einſchaltung, aus ſchwankender Erinnerung niedergeſchrieben, wenn Goethe in einem ſeiner erſten italieniſchen Reiſebriefe (Bd. 23, S. 18) berichtet, die Handſchrift der Iphigeniadichtung, welche er bei ſich führe und deren Umbildung und endlicher Abſchluß ſeine erſte und angelegentlichſte Sorge ſein ſolle, ſei mehr Entwurf als Ausführung; ja es iſt nicht einmal ganz richtig, wenn Goethe hinzufügt, dieſer Entwurf ſei in poetiſcher Proſa, die ſich manchmal in einen jambiſchen Rhythmus verliere, zuweilen auch anderen Versmaßen ähnle. Schon die erſte Urgeſtalt der Dichtung, wie ſie im Januar 1779 begonnen und am 28. März deſſelben Jahres vollendet worden und bald darauf in Ettersburg zu wiederholter Aufführung gelangt war, iſt in Gedanken und Motiven, im Gang der Handlung und in der Anlage der Charakterzeichnung, durchaus bis in das Kleinſte und Einzelnſte durchgebildet; alle ſpäteren Bearbeitungen haben dieſen Kern unverändert gelaſſen und ſich nur darauf beſchränkt, die urſprüngliche Proſaform, wie es die Hoheit des Gehalts mit zwingender Gewalt erforderte, auf die weihevolle Höhe rhythmiſcher Recitation hinaufzuheben. Und ſelbſt dieſe rhythmiſche Umgeſtaltung war bereits vor dem Antritt der italieniſchen Reiſe weit vorgeſchritten. Eine Bearbeitung aus dem Frühjahr 1780 iſt in freien Verſen; eine Bearbeitung aus dem Jahr 1781 löſte die metriſche Form wieder in poetiſche Proſa

auf, die Bearbeitung aus dem Sommer 1786 aber, welche Goethe für die Ausgabe seiner gesammelten Werke unternahm, war durchweg in Jamben. Am 23. August 1786 schreibt Goethe aus Karlsbad an Frau von Stein, daß er am vorhergehenden Abend bei dem Herzog Iphigenien vorgelesen; jetzt da sie in Verse geschnitten sei, mache sie ihm neue Freude; er gedenke den nächsten Tag mit der letzten Feile fertig zu werden. Es war besonders die Mahnung Herder's, welche ihn veranlaßte, die Arbeit gleichwohl noch nicht für abgeschlossen zu erklären, sondern still zu erwarten, ob es der Sonne Italiens gelingen werde, das hie und da noch stockende Sylbenmaß in fortgehende Harmonie zu verwandeln.

Dennoch bleibt es wahr, daß die jetzige letzte klassische Vollendung der wunderbaren Dichtung erst in Italien entstanden ist. Schon auf dem Gebirgsübergang über den Brenner, da der Dichter fühlte, daß die herrlichen Landschaftsbilder, die an seinem Auge vorüberstreiften, die Bewegung und die freie Luft, seinen poetischen Sinn keineswegs störten, sondern ihn nur um so schneller hervorriefen, kehrte sein Denken zu der Handschrift zurück, die er zu leichterem Gebrauch von seinem Reisegepäck abgesondert hatte. Am Gardasee (Bd. 23, S. 189), als der gewaltige Mittagswind die Wellen an's Ufer trieb und er, der Dichter, so allein war wie seine Heldin am Gestade von Tauris, zog er die ersten Linien der neuen Bearbeitung; in Verona, Vicenza, Padua, am fleißigsten aber in Venedig setzte er sie fort. Auf der Weiterreise blieb Iphigenia sein stetes stilles Sinnen. Eine neue Erfindung, die sich vor seine Seele drängte, Iphigenia in Delphi, so sehr sie ihn lockte und so hell sie in ihren Grundzügen bereits vor ihm stand, wies er zurück, um seine nächste dringendste Aufgabe durch solche Störung nicht zu beeinträchtigen. In den ersten Monaten in Rom schrieb er, wie ein Brief an den Herzog vom 12. December 1786 berichtet, das Ganze von neuem

völlig um. Der Umgang mit Moritz, deſſen »Verſuch über deutſche Proſodie« eben erſchienen war, hatte ſein Ohr geſchärft und dem Wagniß rein jambiſcher Uebertragung feſten Halt gegeben. Am 10. Januar 1787 ſendete er das Werk vollendet nach Weimar.

Es iſt peinlich zu ſehen, wie kühl die erſte Aufnahme war. Den deutſchen Künſtlern in Rom, denen der Dichter zuerſt die Tragödie vorlas, konnte man es verzeihen, wenn ſie ſich wenig befriedigt fanden. Sie hatten etwas Heftiges, Vordringendes, etwas an Götz und Werther Erinnerndes erwartet; nun dünkte ihnen der ruhige Gang der Handlung, die faſt gänzliche Entäußerung der Leidenſchaft, die antike Würde und Hoheit dem Begriff, den ſie ſich von Goethe gemacht hatten, nicht entſprechend. Aber von den heimiſchen Freunden, zumal von Herder, iſt es ſchwer zu begreifen, daß auch ſie entweder dieſelbe Empfindung theilten oder doch der früheren Form den offen ausgeſprochenen Vorzug gaben. Mit ſchmerzlichem Gefühl ſchreibt Goethe am 16. März 1787 aus Caſerta, daß, weil jetzt viele Ausdrücke, die man ſich früher bei öfterem Hören und Leſen zugeeignet hatte, verändert oder ausgemerzt ſeien, im Grund ihm Niemand für ſeine unendlichen Mühen danke, daß ihn dies aber doch nicht abſchrecken werde, mit Taſſo eine ähnliche Operation vorzunehmen. Wer auf die erſte Proſaausführung (Bd. 34, S. 153 ff.) zurückblickt, gewahrt ſtaunend, wie nahe ſich beide Geſtaltungen ſtehen und wie doch nichtsdeſtoweniger das herrliche Gedicht ohne ſeine letzte metriſche Umbildung gar nicht gedacht werden kann. Die ſachlichen Veränderungen ſind äußerſt gering. Nur die vierte Scene des vierten Akts iſt anders motivirt worden; in der Schlußſcene iſt, um mehr plaſtiſche Ruhe der Gruppirung zu gewinnen, die Zahl der auftretenden Perſonen vermindert. Aber unter der bannenden Macht des Rhythmus veredelte und vertiefte ſich Gedanke und Sprache. Erſt jetzt wurde jene hoheitsvolle Idealität, jene feierliche und doch ſo mild anmuthige Einfachheit

wohl eingeprägt. Meine ſorgfältigen ehemaligen Studien der Oſteologie und des Körpers überhaupt ſind mir ſehr zu ſtatten gekommen, und ich habe geſtern die Hand als den letzten Theil, der mir übrig blieb, abſolvirt. Die nächſte Woche werden nun die vorzüglichſten Statuen und Gemälde Roms mit friſch gewaſchenen Augen beſehen.« Die Reiſeſchilderungen des italieniſchen Tagebuches, die in der Chronologie dieſer Studien im Einzelnen abweichen, im Uebrigen aber den an den Herzog gegebenen Bericht durchaus beſtätigen, haben (Bd. 24, S. 87) den kräftigen Ausruf: »Herr, ich laſſe Dich nicht, Du ſegneſt mich denn, und ſollt' ich mich lahm ringen!« War auch das Ende dieſer ernſten Bemühungen zunächſt der ſchmerzliche Verzicht, jemals ausübender Künſtler ſein zu können, ſo durfte ſich Goethe doch ſagen, daß er Unendliches für die Schärfung und Schulung des künſtleriſchen Blicks gewonnen.

Wie bedeutſam, daß Goethe (Bd. 24, S. 93), als er durch die Mittheilung eines eben aus Griechenland Zurückkehrenden jetzt zum erſten Mal Zeichnungen nach den Phidias'ſchen Giebelſtatuen des Parthenon ſah, dieſe ſogleich in ihrer vollen und ganzen Einzigkeit erkannte und bewunderte! Ein tieferes Wort iſt über die Kunſt der Alten niemals geſagt worden, als wenn Goethe (Bd. 24, S. 99) ſagt: »So viel iſt gewiß, die alten Künſtler haben eben ſo große Kenntniß der Natur und einen eben ſo ſichern Begriff von dem, was ſich vorſtellen läßt und wie es vorgeſtellt werden muß, als Homer. Leider iſt die Anzahl der Kunſtwerke der erſten Klaſſe gar zu klein. Wenn man aber dieſe ſieht, ſo hat man nichts zu wünſchen als ſie recht zu erkennen und dann in Frieden hinzufahren. Dieſe hohen Kunſtwerke ſind zugleich als die höchſten Naturwerke von Menſchen nach wahren und natürlichen Geſetzen hervorgebracht worden. Alles Willkürliche, Eingebildete fällt zuſammen; da iſt Nothwendigkeit, da iſt Gott.«

Und jetzt kam auch die große italieniſche Renaiſſancekunſt zu ihrem Recht; freilich ſieht man, daß Goethe ſich nur auf die Malerei und auch in dieſer nur auf die höchſten Spitzen beſchränkte. Ohne die Werke Michel Angelo's in der Sixtiniſchen Kapelle geſehen zu haben, ruft Goethe einmal begeiſtert aus, könne man ſich keinen anſchauenden Begriff machen, was ein einziger und ganzer Menſch vermöge. Von Rafael ſagt Goethe, er habe jederzeit Recht wie die Natur; Goethe zuerſt erkannte die innere Einheit und Nothwendigkeit der Doppelhandlung der Transfiguration; über die Kompoſition der Farneſina, der Meſſe von Bolſena, der Befreiung des gefangenen Petrus, des Parnaſſes, der Sibyllen und der großen Teppichcartons aus der Apoſtelgeſchichte hat er die feinſten Bemerkungen. Wenn ein leiſes Mißbehagen an der Diſputa durchblickt (Bd. 24, S. 91), ſo iſt dies augenſcheinlich eine Aeußerung, die nicht der urſprünglichen Faſſung angehört, ſondern erſt ſpäter bei der Veröffentlichung eingeſchaltet wurde, zu einer Zeit, da Goethe durch das unerwartete Emporkommen jener alterthümelnden und chriſtelnden Richtung, welche in der Geſchichte der deutſchen Malerei unter dem Namen des Nazarenerthums bekannt iſt, auf's tiefſte verſtimmt war.

Goethe's jetzige Stellung zu den einſt von ihm ſo ſehr bevorzugten Niederländern bezeichnet es treffend, daß er am 8. December 1787 an den Herzog ſchreibt: »Daß Sie den Gedanken, die Rembrandt's zu completiren, fahren laſſen, kann ich nicht anders als billigen; beſonders fühle ich hier in Rom, wie intereſſant denn doch die Reinheit der Form und ihre Beſtimmtheit vor jener markigen Rohheit und ſchwebenden Geiſtigkeit iſt und bleibt.«

Trotzalledem iſt die denkwürdige Thatſache feſtzuſtellen, daß Goethe auf ſeiner italieniſchen Reiſe in Sachen der bildenden Kunſt ſich zwar eine bedeutende Fülle von Anſchauungen, Kenntniſſen und Erfahrungen gewann, die Schranken ſeiner Begriffe

aber durchaus nicht erweiterte, geſchweige durchbrach. Als Schüler und Anhänger der Mengs'ſchen Kunſtſchriften war Goethe nach Italien gegangen; und noch in einem ſeiner letzten, kurz vor ſeiner Rückkehr an Herder geſchriebenen Briefe rühmt er es als Frucht ſeiner Reiſe, daß er jetzt die Mengs'ſchen Schriften beſſer verſtehe als vorher. Nicht nur Rafael Mengs, ſondern auch Angelica Kaufmann, Tiſchbein, Hackert und Meyer betrachtet er nach wie vor als trefflichſte Meiſter. Er, der ſonſt in allen ſeinen Urtheilen ſo ſelbſtändig und, wie die Farbenlehre beweiſt, in ſeiner Auflehnung gegen das Geltende und Hergebrachte oft ſogar überkeck iſt, unterordnet ſich hier der zufälligen Tagesmeinung ganz unbedingt und ſieht immer nur durch die Brille Anderer.

Es iſt offenbar, daß Goethe als Ideal der bildenden Kunſt in dieſer Zeit ein wiedergeborener Hellenismus vorſchwebte, wie ihn ſpäter Carſtens, Thorwaldſen und Schinkel zu großartigſter und innerlich lebendiger Geſtaltung brachten. Goethe ahnte das Land der Verheißung, aber er fand es nicht. Unwillkürlich muß man an Winckelmann denken, der auf der Höhe ſeiner genialen Erkenntniß antiker Kunſt in gleich befremdlicher Weiſe Rafael Mengs und Angelica Kaufmann bewundert und verehrt hatte. Man verachtet Alles, was dem antikiſirenden Formgefühl widerſpricht; und man iſt läßlich und nachſichtig gegen Alles, was wenigſtens den äußeren Schein antikiſirender Form trägt. Man will lieber kalte idealiſtiſche Manier als warmgefühlte, aber unbeholfene und nicht genugſam ſtiliſirte Natürlichkeit.

Die Pſyche, die in ſeinen Anſchauungen über bildende Kunſt unfrei und gebunden blieb, entfaltete ſich auf's herrlichſte in Goethe's eigenſter Thätigkeit, im Gebiet der Dichtung.

Aus dieſem Geſichtspunkt iſt von jeher, und von Goethe ſelbſt am meiſten, die italieniſche Reiſe als der Grund und Beginn einer neuen Epoche Goethe's betrachtet worden.

Noch in einem ganz anderen Sinn als einſt Sterne hätte

Goethe ſeine italieniſche Reiſe eine ſentimentale nennen dürfen. Sie war ihm innerſtes Gemüthserlebniß, Läuterung und Befreiung ſeines ganzen Menſchen. So unvollſtändig und verſtümmelt ſeine italieniſchen Reiſeſchilderungen in ihrer jetzigen Redaction vorliegen, ſo erhellt aus ihnen doch ſchlagend, was Goethe einmal gegen Schiller äußert (Briefwechſel. Zweite Ausgabe. Bd. 1, S. 233), daß ſie den Charakter eines Menſchen tragen, der einem ſchweren Druck entgeht. Mit jedem Schritt vorwärts wird ſein Gemüth heiterer, offener, theilnehmender und mittheilender. Natur und Kunſt des wunderbaren Landes, die Weite des Weltlebens und die Macht der täglich neu zuwachſenden Eindrücke und Bildungsaufgaben, wirken zuſammen, die ſelbſtquäleriſchen Geſpenſter mehr und mehr zu ſcheuchen und ſein ganzes Inneres in die lebhafteſte Bewegung zu ſetzen. Goethe wird nicht müde, dieſes ſteigende Glücksgefühl auf's freudigſte auszuſprechen. Von dem Tage, da er Rom betrat, zählt er einen zweiten Geburtstag, eine wahre Wiedergeburt. Er rühmt die Klarheit und Ruhe, von welcher er früher kaum eine Ahnung gehabt. »Gebe der Himmel«, ſchreibt er ſeinen heimiſchen Freunden, »daß bei meiner Rückkehr auch die moraliſchen Folgen an mir zu fühlen ſein mögen; ja es iſt zugleich mit dem Kunſtſinn der ſittliche, welcher große Erneuerung leidet.« Er fühlt ſich nicht nur von ſeiner krankhaften Leidenſchaft geheilt, er fühlt ſich bis in das innerſte Mark verändert und zu neuem Leben emporgehoben. In den letzten Tagen ſeines römiſchen Glücks, am 14. März 1788, ſchreibt er: »In Rom habe ich mich ſelbſt zuerſt gefunden, ich bin zuerſt übereinſtimmend mit mir ſelbſt, glücklich und vernünftig geworden.«

Es iſt beachtenswerth, daß Goethe mit dem Maler Müller, dem hochbegabten Dichter der Sturm- und Drangperiode, der doch hauptſächlich durch ſeine werkthätige Förderung nach Italien gekommen war, nicht in Berührung tritt. Was hatte Goethe

auf der Höhe ſeines jetzigen Standpunktes gemein mit dem im Thal Zurückgebliebenem, der ihn in ſeiner kühnen Bahn nur geſtört und gehemmt hätte?

Aus dem Vollgefühl verjüngten und erhöhten Daſeins entſprang die beglückendſte Kraft und Luſt dichteriſchen Schaffens, die mitten im bunten Gedräng bewegten Reiſelebens und eingehender Kunſtſtudien unabläßig und unbeirrt ihr ſtill thätiges Weſen trieb. Die Umbildung der Iphigenia, die auftauchenden Pläne der Iphigenia in Delphi und der Nauſikaa, der Abſchluß des Egmont, das Durchdenken und Fortführen des Fauſt, die Umarbeitung der Singſpiele, der wachſende und reifende Plan des Taſſo, das ſtille Keimen und Gedeihen der Erweiterung des Wilhelm Meiſter, den der Dichter, wie er an den Herzog ſchreibt, gern vor ſeinem Eintritt in das vierzigſte Jahr beenden wollte, gähren bunt durcheinander und erhalten den Dichter in freudigſter Geſchäftigkeit.

Scheiden wir diejenigen Dichtungen aus, deren urſprüngliche Conception bis in die Frankfurter Zeit zurückreicht, ſo ſtehen wir in einer Welt, die in Gehalt und Form von der Welt der Goethe'ſchen Jugenddichtung von Grund aus abweicht.

Unzweifelhaft iſt es eine ſchneidende Ungerechtigkeit gegen ſeine große Vergangenheit, aber es iſt der entſchiedene Ausdruck der vollen und bewußten Abkehr von Allem, was bisher etwa noch an jugendlicher Ueberſchwenglichkeit und Maßloſigkeit in ihm nachgeklungen, wenn Goethe am 17. November 1787 gegen den Herzog äußert, daß er von nun an nichts mehr ſchaffen wolle, was Menſchen, die ein großes und bewegtes Leben führen und geführt haben, nicht auch leſen dürften und möchten. Nicht mehr Weltſchmerz und revolutionäres Titanenthum. Der Dichter, der ſich ſelbſt zum Ideal reinen und freien, im antiken Sinn guten und ſchönen und darum in ſich beruhigten und plaſtiſch hoheitsvollen Menſchendaſeins vertieft und geklärt hat, kann

fortan nur der Dichter dieſes reinen und maßvollen Menſchheitsideals ſein, ſei es nun, daß er daſſelbe in ſeiner heiteren und harmoniſchen Erfüllung und Selbſtbefriedigung oder in ſeinem kampfvollen Sieg über die feindlich widerſtrebende Wirklichkeit darſtellt und ausgeſtaltet. Und mit der Klärung und Vertiefung des geiſtigen Gehalts ſtand die Klärung und Vertiefung der dichteriſchen Form in unauflöslichſter Einheit und Wechſelwirkung. Jenes unwillkürliche Hinſtreben nach der ſchönheitsvollen Formenhoheit der Alten, das »das Land der Griechen mit der Seele ſuchend« ſich bereits vor der italieniſchen Reiſe mit dem zwingenden Zug tief innerer Wahlverwandtſchaft in Goethe angekündigt und geltend gemacht hatte, war unter der Sonne Italiens, in der lebendigen Anſchauung und Erkenntniß der alten Bildwerke, im plaſtiſch nachfühlendem und innig vertrautem Verſtändniß Homer's, vollverwirklichte klaſſiſche Thatſache geworden. Nicht in todter philologiſcher Nachahmung, ſondern, wie einſt in der goldenen Zeit der italieniſchen Renaiſſance, von innen heraus in lebendiger freiſchöpferiſcher Wiedergeburt.

Iphigenie und Taſſo, die römiſchen Elegieen, Alexis und Dora und Euphroſyne und all' die anderen Elegieen derſelben Art, und das wunderbare Idyllion von Hermann und Dorothea ſind die reichſten und köſtlichſten Früchte der italieniſchen Reiſe. Die unverbrüchliche Idealität des hohen Stils war wiedergefunden. Endlich war in bisher ungeahnter Tiefe und Formenmacht erreicht und erfüllt, was der ſogenannte Klaſſicismus der Franzoſen und das Antikiſiren Klopſtock's und der Klopſtockianer erſtrebt, aber verzopft und verzerrt hatten. Wiedergeborenes Hellenenthum, durchhaucht und durchglüht von der tieferen Innerlichkeit des modernen Gemüthslebens.

Wer einzig und allein in der ſcharf individualiſirenden, ächt künſtleriſchen, aber vorwiegend realiſtiſchen Charakterzeichnung Shakeſpeare's und in der naiv ſchlichten Treuherzigkeit des Volks-

liebes das unaufgebbare bindende Muſter moderner Dichtung ſieht, mag dieſen Umſchwung beklagen. Es fehlt nicht an Einzelnen, welche dieſe durch die italieniſche Reiſe hervorgerufene Richtung Goethe's nur als einen Abfall von dem hohen volksthümlichen Ideal ſeiner Jugend, nur als bedauerliche, wenn auch höchſt geniale Verirrung betrachten. Und ſicher iſt nicht zu leugnen, daß ſich ſeitdem viel unverſtändige falſche Idealiſtik, viel geiſtloſes und rein äußerliches Nachahmen antiker Formen und Motive, auch ſolcher, die blos örtliche und zeitliche Geltung hatten und daher für uns ſchlechterdings unverwendbar ſind, aufgeſpreizt hat; ja Goethe ſelbſt iſt in ſpäteren Schöpfungen von dieſem verhängnißvollen Fehler nicht freigeblieben. Wer ſich aber gewöhnt hat, durchgreifende Wandlungen des künſtleriſchen Stilgefühls unter den Geſichtspunkt und in den Zuſammenhang großer kulturgeſchichtlicher Bewegungen und Wandlungen zu ſtellen, wird in dieſe Klage nicht einſtimmen. Der unerläßliche Hinblick auf Schiller zeigt, daß auch dieſer wenige Jahre nachher, unabhängig von Goethe und von durchaus anderen Ausgangspunkten, zu denſelben Anſchauungen und Zielen gelangt.

Nicht verdrängt ſoll der realiſtiſche Stil werden; aber der hohe ideale Stil ſtellt ſich gleichzeitig und gleichberechtigt neben ihn. Bald kommt der eine, bald der andere zur Anwendung, je nach der Verſchiedenheit der zu behandelnden Stoffe und Stimmungen.

Unter den ſchweren Bildungskämpfen der letzten Jahrhunderte iſt die Menſchheit, wenn auch vorerſt nur in einzelnen hervorragenden Genien, wieder zu der ſchönen und reinen Menſchlichkeit gekommen, die das Weſen und die treibende Kraft griechiſchen Lebens und griechiſcher Kunſt war. Wie einſt im großen Zeitalter der italieniſchen Renaiſſance, ſo führte auch jetzt wieder die gleiche Welt- und Lebensanſchauung zur gleichen künſtleriſchen Form.

2.

Iphigenie und Taſſo, die römiſchen Elegieen und die venetianiſchen Epigramme.

Iphigenie.

Offenbar iſt es erſt eine ſpätere Einſchaltung, aus ſchwankender Erinnerung niedergeſchrieben, wenn Goethe in einem ſeiner erſten italieniſchen Reiſebriefe (Bd. 23, S. 18) berichtet, die Handſchrift der Iphigeniadichtung, welche er bei ſich führe und deren Umbildung und endlicher Abſchluß ſeine erſte und angelegentlichſte Sorge ſein ſolle, ſei mehr Entwurf als Ausführung; ja es iſt nicht einmal ganz richtig, wenn Goethe hinzufügt, dieſer Entwurf ſei in poetiſcher Proſa, die ſich manchmal in einen jambiſchen Rhythmus verliere, zuweilen auch anderen Versmaßen ähnle. Schon die erſte Urgeſtalt der Dichtung, wie ſie im Januar 1779 begonnen und am 28. März deſſelben Jahres vollendet worden und bald darauf in Ettersburg zu wiederholter Aufführung gelangt war, iſt in Gedanken und Motiven, im Gang der Handlung und in der Anlage der Charakterzeichnung, durchaus bis in das Kleinſte und Einzelnſte durchgebildet; alle ſpäteren Bearbeitungen haben dieſen Kern unverändert gelaſſen und ſich nur darauf beſchränkt, die urſprüngliche Proſaform, wie es die Hoheit des Gehalts mit zwingender Gewalt erforderte, auf die weihevolle Höhe rhythmiſcher Recitation hinaufzuheben. Und ſelbſt dieſe rhythmiſche Umgeſtaltung war bereits vor dem Antritt der italieniſchen Reiſe weit vorgeſchritten. Eine Bearbeitung aus dem Frühjahr 1780 iſt in freien Verſen; eine Bearbeitung aus dem Jahr 1781 löſte die metriſche Form wieder in poetiſche Proſa

auf, die Bearbeitung aus dem Sommer 1786 aber, welche Goethe für die Ausgabe seiner gesammelten Werke unternahm, war durchweg in Jamben. Am 23. August 1786 schreibt Goethe aus Karlsbad an Frau von Stein, daß er am vorhergehenden Abend bei dem Herzog Iphigenien vorgelesen; jetzt da sie in Verse geschnitten sei, mache sie ihm neue Freude; er gedenke den nächsten Tag mit der letzten Feile fertig zu werden. Es war besonders die Mahnung Herder's, welche ihn veranlaßte, die Arbeit gleichwohl noch nicht für abgeschlossen zu erklären, sondern still zu erwarten, ob es der Sonne Italiens gelingen werde, das hie und da noch stockende Sylbenmaß in fortgehende Harmonie zu verwandeln.

Dennoch bleibt es wahr, daß die jetzige letzte klassische Vollendung der wunderbaren Dichtung erst in Italien entstanden ist. Schon auf dem Gebirgsübergang über den Brenner, da der Dichter fühlte, daß die herrlichen Landschaftsbilder, die an seinem Auge vorüberstreiften, die Bewegung und die freie Luft, seinen poetischen Sinn keineswegs störten, sondern ihn nur um so schneller hervorriefen, kehrte sein Denken zu der Handschrift zurück, die er zu leichterem Gebrauch von seinem Reisegepäck abgesondert hatte. Am Gardasee (Bd. 23, S. 189), als der gewaltige Mittagswind die Wellen an's Ufer trieb und er, der Dichter, so allein war wie seine Heldin am Gestade von Tauris, zog er die ersten Linien der neuen Bearbeitung; in Verona, Vicenza, Padua, am fleißigsten aber in Venedig setzte er sie fort. Auf der Weiterreise blieb Iphigenia sein stetes stilles Sinnen. Eine neue Erfindung, die sich vor seine Seele drängte, Iphigenia in Delphi, so sehr sie ihn lockte und so hell sie in ihren Grundzügen bereits vor ihm stand, wies er zurück, um seine nächste dringendste Aufgabe durch solche Störung nicht zu beeinträchtigen. In den ersten Monaten in Rom schrieb er, wie ein Brief an den Herzog vom 12. December 1786 berichtet, das Ganze von neuem

völlig um. Der Umgang mit Moritz, deſſen »Verſuch über deutſche Proſodie« eben erſchienen war, hatte ſein Ohr geſchärft und dem Wagniß rein jambiſcher Uebertragung feſten Halt gegeben. Am 10. Januar 1787 ſendete er das Werk vollendet nach Weimar.

Es iſt peinlich zu ſehen, wie kühl die erſte Aufnahme war. Den deutſchen Künſtlern in Rom, denen der Dichter zuerſt die Tragödie vorlas, konnte man es verzeihen, wenn ſie ſich wenig befriedigt fanden. Sie hatten etwas Heftiges, Vordringendes, etwas an Götz und Werther Erinnerndes erwartet; nun dünkte ihnen der ruhige Gang der Handlung, die faſt gänzliche Entäußerung der Leidenſchaft, die antike Würde und Hoheit dem Begriff, den ſie ſich von Goethe gemacht hatten, nicht entſprechend. Aber von den heimiſchen Freunden, zumal von Herder, iſt es ſchwer zu begreifen, daß auch ſie entweder dieſelbe Empfindung theilten oder doch der früheren Form den offen ausgeſprochenen Vorzug gaben. Mit ſchmerzlichem Gefühl ſchreibt Goethe am 16. März 1787 aus Caſerta, daß, weil jetzt viele Ausdrücke, die man ſich früher bei öfterem Hören und Leſen zugeeignet hatte, verändert oder ausgemerzt ſeien, im Grund ihm Niemand für ſeine unendlichen Mühen danke, daß ihn dies aber doch nicht abſchrecken werde, mit Taſſo eine ähnliche Operation vorzunehmen. Wer auf die erſte Proſaausführung (Bd. 34, S. 153 ff.) zurückblickt, gewahrt ſtaunend, wie nahe ſich beide Geſtaltungen ſtehen und wie doch nichtsdeſtoweniger das herrliche Gedicht ohne ſeine letzte metriſche Umbildung gar nicht gedacht werden kann. Die ſachlichen Veränderungen ſind äußerſt gering. Nur die vierte Scene des vierten Akts iſt anders motivirt worden; in der Schlußſcene iſt, um mehr plaſtiſche Ruhe der Gruppirung zu gewinnen, die Zahl der auftretenden Perſonen vermindert. Aber unter der bannenden Macht des Rhythmus veredelte und vertiefte ſich Gedanke und Sprache. Erſt jetzt wurde jene hoheitsvolle Idealität, jene feierliche und doch ſo mild anmuthige Einfachheit

und Würde, jene reine und freie Schönheit erreicht, die Iphigenia neben Hermann und Dorothea zur vollendetſten aller Goethe'ſchen Dichtungen macht. Es iſt das Verhältniß der vollentfalteten Blüthe zur ringenden Knospe, das Verhältniß der Kunſt der attiſchen Glanzzeit zur Kunſt der Aegineten, das Verhältniß Rafael's zu Perugino.

Goethe hat den Stoff einem der ſchwächſten Stücke des griechiſchen Tragikers Euripides entlehnt; aber er hat ihn von Grund aus umgewandelt und verinnerlicht. Was Goethe reizte und begeiſterte, war nicht die Fabel an ſich, ſondern die Geſtalt Iphigeniens, die bei Euripides nur von untergeordneter Bedeutung iſt, die aber Goethe ſeinerſeits zum Hebel des Ganzen, zum Grundmotiv, zur eigentlichen Heldin, zur ſeelenvollen Verkörperung und Verklärung ſeines höchſten ſittlichen Ideals emporhob.

Wir ſtehen hier vor dem tiefſten Unterſchied antiker und moderner Tragik.

Die antike Tragik wurzelt in dem Glauben eines über dem Menſchen waltenden außerweltlichen Schickſals. Schuld und Sühne kommen von oben durch unabwendbares Götterverhängniß. Der Menſch iſt, obgleich für ſeine That verantwortlich, nach Otfried Müller's geiſtvollem Ausdruck, im Weſentlichen doch nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämoniſchen Gewalten ſich treffen und zur Erſcheinung kommen. Die Euripideiſche Tragödie iſt durchaus in dieſem Sinn gehalten. Es iſt Apollo, welcher Oreſt befohlen hatte, nach altem Geſetz und Herkommen gegen Aegiſth und Klytämneſtra für die Ermordung Agamemnon's gerechte Blutrache zu üben; es ſind die Erinnyen, die zürnenden Fluchgöttinnen, welche Oreſt verfolgen, weil er durch dieſe grauſe That die Schuld des Muttermordes auf ſich geladen. Apollo verheißt die Sühnung, wenn es Oreſt gelingt, das Bild der Artemis, die wider ihren Willen in barbariſchem Lande verehrt wird, aus dem Tauriſchen Heiligthum zu entwenden. Oreſt, von Pylades begleitet, unternimmt das Wagniß.

Er findet seine Schwester Iphigenia, die Todtgeglaubte, als Priesterin desselben Götterbildes, dessen Raub ihm heilige Pflicht ist; Iphigenia, nach heiligem Brauch bestimmt, die Fremden zu opfern, willigt, getrieben von Schwesterliebe und Sehnsucht nach der entbehrten Heimath, in gemeinsame Flucht und listigen Tempelraub. Thoas, der König, schickt sich an, die Fliehenden zu verfolgen. Da erscheint Athene, offenbarend, daß dies Alles nach Götterrathschluß geschehen. Thoas beugt sich; »wer der Götter Ruf vernimmt und ihm Gehorsam weigert, hegt unweisen Sinn.« Orest ist entsühnt. Für das gläubige Bewußtsein der Griechen ist der tragische Knoten gelöst.

Allein wir neueren Menschen, namentlich wir Protestanten, sind den religiösen Voraussetzungen dieser antiken Schicksalstragödie entwachsen. Seit Shakespeare ist die moderne Tragödie wesentlich und unabänderlich Charaktertragödie. Hamlet, Lear, Othello, Coriolan, sie gehen alle zu Grunde durch eigene Schuld; die lockenden Hexen, welche Macbeth umstricken, sind nur die bösen Dämonen des eigenen ehrsüchtigen Herzens. In Deiner Brust sind Deines Schicksals Sterne; Jeder ist seines Glückes Schmied, des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Die freie Selbstbestimmung muß für die unabwendbaren Folgen der That, für Heil und Schuld derselben frei einstehen. Der tragische Untergang und die tragische Versöhnung ist nicht das äußere Verhängniß überweltlicher Mächte, nicht eine unentrinnbare Urschuld; sie ist der natürliche Verlauf von Ursache und Folge, die undurchbrechbare Vernunftnothwendigkeit der sittlichen Weltordnung.

Goethe selbst hat dieses innerste Lebensgeheimniß der antiken und modernen Tragödie und deren scharfe Gegensätzlichkeit mit unübertrefflicher Klarheit ausgesprochen.

Orest sagt:

„Mich haben sie zum Schlächter auserkoren,
Zum Mörder meiner doch verehrten Mutter,
Und eine Schandthat schändlich rächend, mich
Durch ihren Wink zu Grund gerichtet. Glaube,

Sie haben es auf Tantal's Haus gerichtet,
Und ich, der Letzte, soll nicht schuldlos, soll
Nicht ehrenvoll vergehn.

Pylades aber antwortet:

Die Götter rächen
Der Väter Missethat nicht an dem Sohn;
Ein Jeglicher, gut oder böse, nimmt
Sich seinen Lohn mit seiner That hinweg."

Darum bei Goethe diese gänzliche Umänderung des von Euripides überkommenen Grundmotivs, diese scharfe Hervorhebung Iphigenia's als Hauptgestalt, diese göttergleiche Hoheit derselben. Weil kein äußeres wunderthätiges Eingreifen, das in der modernen Tragödie nur als todte Maschinerie gewirkt hätte, stattfinden durfte, legte er in die reine und heilige Natur Iphigenia's das persongewordene ausgleichende versöhnende Schicksal, die unbefangene und unbeirrbare Entscheidung der sittlichen Gerechtigkeit. »Alle menschlichen Gebrechen sühnet reine Menschlichkeit.«

Treffend nennt Goethe in einem seiner italienischen Briefe (Bd. 23, S. 253) jene Scene, in welcher Orest in der Nähe der Schwester von der Qual seines düstren Wahnsinns gesundet, die eigentliche Achse des Stücks. Indem Orest sieht, wie nicht blos der edle Freund, der ihn bisher in seinem Leid stützte, sondern auch das reine und zarte Gemüth Iphigeniens ihm Vertrauen und Liebe entgegenbringt, gewinnt auch er wieder Ermuthigung und Selbstvertrauen. Wer darf ihn verdammen, wenn sogar der hohe und reine Sinn Iphigeniens ihn nicht verdammt? Unnachahmlich schön hat der Dichter gezeichnet, wie der wahnsinnbethörte Traum noch einmal mit markerschütternder Wucht den Unglücklichen erfaßt, wie die gaukelnden Bilder sich immer lichter und lichter gestalten, bis er sich endlich dem vollen schuldentsühnten Leben wiedergegeben sieht.

„Es löset ſich der Fluch, mir ſagt's das Herz,
Die Eumeniden ziehn, ich höre ſie,
Zum Tartarus und ſchlagen hinter ſich
Die ehrnen Thore fernabdonnernd zu."

Und in der Rückerinnerung dieſer Erlöſung ſagt Oreſt in einer ſpäteren Scene:

„Von Dir berührt, Du Heilige,
War ich geheilt; in Deinen Armen faßte
Das Uebel mich mit allen ſeinen Klauen
Zum letzten Mal und ſchüttelte das Mark
Entſetzlich mir zuſammen. Dann entfloh's
Wie eine Schlange zu der Höhle. Nun
Genieß ich durch Dich das weite Licht
Des Tages."

Mit der Charakterzeichnung Iphigeniens ſteht und fällt daher die ganze Dichtung. Wie unendlich gewagt war dieſe Aufgabe und wie wunderbar hat ſie der Dichter gelöſt!

Iphigenia iſt das hohe, das reine, das heilige Weib; lebendurchglüht, allen menſchlichen Eindrücken und Erregungen offen, aber maßvoll, mild, in reiner Natur ſicher. Goethe erzählt in der italieniſchen Reiſebeſchreibung, wie er ſich in Bologna die heilige Agathe eines alten italieniſchen Meiſters in ihrer geſunden, ſicheren und doch lebensvollen Jungfräulichkeit tief eingeprägt habe und wie er ſeine Iphigenia nichts ſagen laſſen wolle, was dieſe Heilige nicht auch ſagen möchte. Von Anbeginn wird alle Aufmerkſamkeit auf ſie gerichtet. Alle Abweichungen von dem Euripideiſchen Vorbild ſind einzig darauf berechnet, die hohe Göttergeſtalt nur um ſo ſtrahlender und untadelhafter hervorzuheben. Es iſt ein überraſchend feiner Zug, daß Iphigenia bei Goethe im Gegenſatz zu Euripides »nur mit ſtillem Widerwillen« als Prieſterin der Göttin dient; für das ſtarre und entſagende Prieſterthum iſt ſie zu ſehr Weib, ſie ſehnt ſich nach Heimath und Vaterhaus. Und nicht minder feinſinnig iſt, daß Iphigenia

in der Goethe'ſchen Dichtung aus ihrer fürſtlichen Abkunft ein Geheimniß gemacht hat. Nicht die äußere Vornehmheit, ſondern die innere Hoheit ihrer Natur, der Adel reiner Weiblichkeit ſoll dieſe durchgreifende und hochgebietende Macht ſein, welche im fremden Lande gleich einer Göttin verehrt wird, welche den rauhen Sinn des Königs mildert und dem Volke eine ewige Quelle immer neuen Glückes iſt. Und wie innerlich nothwendig und urgewaltig iſt vor Allem die unerſchütterliche Reinheit und Wahrhaftigkeit, mit welcher Iphigenia die Löſung herbeiführt! Bei Euripides iſt die Heimkehr eitel auf Liſt und Gewalt gebaut. Wie aber hätte die hehre Geſtalt der Goethe'ſchen Dichtung mit ſolcher Schuld ſich beladen dürfen? Goethe hat die Liſt und Täuſchung, wie ſie die alte Sage bot, benutzt; aber nicht als Abſchluß, ſondern nur als vorübergehende Irrung. Pylades, der den verſchlagenen Odyſſeus ſich zum Heldenvorbild erkoren, will die Flucht unter dem Vorwand bereiten, daß das entheiligte Tempelbild in den Fluthen des Meeres geſühnt werde; einen Augenblick läßt nothgedrängt Iphigenia ſich von dieſer Lockung umſtricken; bald aber gewinnt ihr eigenes unbeirrbares Selbſt wieder die volle Herrſchaft. Nur durch Wahrheit will ſie ſiegen oder lieber untergehen. Mit gefahrvollem Geſtändniß wendet ſie ſich an den König. Thoas weicht nicht den äußeren Mitteln der Gewalt und des Truges; er weicht ſeiner eigenen inneren Rührung, dem unabweisbaren Drange ſeiner reinen Geſinnung. Das tiefempfundene Lebewohl, das der Edle den Scheidenden zuruft, iſt nicht das Lebewohl unwilligen Verzichtens, ſondern das wehmuthsvolle Lebewohl theilnehmender Liebe und Verſöhnung.

„Die Stimme der Wahrheit und Menſchlichkeit hört Jeder,
Geboren unter jedem Himmel, dem
Des Lebens Quelle rein
Und ungehindert fließt."

Was Goethe in jener bedeutenden Lebensepoche, in welche die erſte Erfindung und Ausführung fällt, bei dem Heraustreten aus dem jugendlichen Ungeſtüm zu männlichem Ernſt und ſittlicher Maßbeſchränkung als höchſtes Ideal erkannt hatte, ruhige harmoniſche Natur, ſittliches Gleichgewicht, Selbſtbeherrſchung und Leidenſchaftsloſigkeit innerhalb der Leidenſchaft, das erſcheint hier erfüllt und verwirklicht in der hohen und milden Seelenſchönheit Iphigeniens, die gleich einer Göttin feſt und lauter durch die Wirren des Lebens hindurchſchreitet und doch in unnachahmlicher Naturwahrheit durchaus ein rein menſchliches Weib iſt.

Es iſt daher ein höchſt merkwürdiges Zuſammentreffen, daß die Entſtehung von Leſſing's Nathan dem Weiſen und die erſte Entſtehung von Goethe's Iphigenia faſt in daſſelbe Jahr fällt. Nathan, der lehrhafte Abſchluß der religiöſen Aufklärung; Iphigenia, die reife Frucht des neuen Zeitalters, die ſchöne und naturwüchſige Blüthe der reinen und harmoniſchen Humanitätsidee.

Seitdem iſt es ein Grundzug Goethe'ſcher Anſchauungsweiſe geblieben, als das unmittelbare Naturdaſein der höchſten ſittlichen Harmonie die unbefangene Sicherheit reiner und hoher Weiblichkeit zu feiern. Was der Mann im Kampf mit ſeinem maßloſeren Naturell und mit den ſtürmenden Wogen gemeiner Wirklichkeit erſt in ſchweren Bildungsmühen erringen muß und meiſt nur unzulänglich erreicht, das hat eine reine weibliche Natur gleichſam mühelos und angeboren. Nach Freiheit ſtrebt der Mann, das Weib nach Sitte. In dieſem Sinn iſt Leonore im Taſſo gezeichnet. Und in dieſem Sinn iſt es auch gemeint, wenn Wilhelm Meiſter die Gewißheit, daß ihn die bewegte Lebensſchule ſeiner Lehrjahre endlich zum feſtgeſchloſſenen Charakter, zum reinen und werkthätigen Menſchen geſtählt und geklärt hat, vornehmlich dadurch gewinnt, daß Natalie, deren Zeichnung freilich

für dieſen Zweck nicht hinreichend ausgeführt iſt, ihn als einen Gleichgeſinnten und Ebenbürtigen anerkennt und ihm zum ewigen Bunde die Hand reicht. Es war das letzte Vermächtniß des lebenserfahrenen Greiſes, als er den zweiten Theil des Fauſt mit den Worten abſchloß:

„Alles Vergängliche
Iſt nur ein Gleichniß,
Das Unzulängliche
Hier wird's Ereigniß,
Das Unbeſchreibliche
Hier iſt es gethan,
Das ewig Weibliche
Zieht uns hinan."

Wer kann beſtreiten, daß dieſe tiefe Innerlichkeit der Empfindung und Motivirung der Goethe'ſchen Iphigenie eigentlich undramatiſch iſt? Es iſt vortrefflich, wenn Schiller in einem Briefe an Goethe vom December 1797 ſagt, die Wirkung ſei mehr nur eine allgemein dichteriſche als eine eigenartig tragiſche. Und nicht minder vortrefflich iſt, wenn er in einem ſpäteren Briefe vom 22. Januar 1802 in demſelben Sinn hinzuſetzt, am liebſten möchte er Seele nennen, was die Eigenthümlichkeit und den Vorzug des Stückes ausmache; das, was man ſonſt Handlung nenne, geſchehe hier größtentheils hinter den Couliſſen, vor das Auge gebracht werde nur das im Herzen vorgehende Sittliche, die innere Geſinnung. Wer aber zürnt trotzalledem nicht dem edlen Schatten Schiller's, wenn Schiller in ſeinem Bedürfniß nach lebendiger dramatiſcher Handlung und Gegenſtändlichkeit und im Drang rückhaltloſen Antikiſirens, der grade damals in ſchneidendſter Einſeitigkeit ſeine Kunſtanſichten beherrſchte, dieſe Verinnerlichung der Motive wieder gewaltſam veräußerlichen und dem Oreſt in der Weiſe der Alten die verfolgenden Furien beigeben will? Und wer zürnt vollends nicht dem Dichter der Iphigenia ſelbſt, daß auch er eine Zeitlang ſo ſehr den innerſten

Kern ſeiner herrlichen Dichtung verkannte, daß er dem harten Urtheil Schiller's völlig beipflichtet und vorwurfsvoll (vgl. Briefwechſel Nr. 832) ſeine Dichtung »verteufelt human« nennt, da es doch in Wahrheit einer der bewunderungswürdigſten Meiſtergriffe ſeiner gottbegnadeten Genialität iſt, mit wie unbeirrbarer Sicherheit und Leichtigkeit er Das, was im griechiſchen Vorbild nur örtliche und zeitliche Geltung beanſpruchen konnte, zu ewig und allgemein menſchlicher Geltung umgebildet und vertieft hat?

Und nicht minder eigen und ſelbſtändig als der geiſtige Gehalt dieſer Dichtung iſt auch ihre künſtleriſche Form.

Goethe entlehnte der griechiſchen Tragik nur das im Weſen und in der Nothwendigkeit des hohen und idealen Stils Liegende. Aus derſelben Tiefe der Einſicht, mit welcher er in ſeinen Motiven Alles ausſonderte, was mit den Schranken griechiſcher Glaubensvorſtellungen zuſammenhing, ſonderte er auch alle Formeigenheiten aus, die nur aus der Zufälligkeit und Eigenthümlichkeit der Entſtehungsgeſchichte des griechiſchen Dramas und der griechiſchen Bühneneinrichtung zu erklären ſind. Nichts von gewaltſamer Einführung des Chors, der bei unſeren völlig veränderten Bühnengewohnheiten immer nur ſtört und zerſtreut; die ruhige Beſchaulichkeit und ſpruchreiche Weisheit deſſelben wird vielmehr überaus wirkſam in die aus tiefſter Gemüthsinnerlichkeit quellenden Selbſtgeſpräche Iphigenia's ſelbſt verlegt. Dafür aber um ſo klareres und bewußteres Feſthalten und Durchführen des Grundgeſetzes alles hohen und großen Stils, Abſtehen von allem realiſtiſchem Beiwerk, reiner Ausdruck des in ſich Nothwendigen und Weſenhaften. Das Höchſte der Kunſt, in der Charakterzeichnung durchaus lebendig und naturwahr und dabei doch durchaus ſtilvoll zu ſein, hat Goethe vielleicht nie wieder in gleicher Meiſterſchaft erreicht. Aber Goethe geht in der Nachbildung der griechiſchen Vorbilder noch weiter. Höchſte Einfachheit und Klarheit der Kunſtmittel. Auch hier ſtrengſte Einheit

nicht blos der Handlung, sondern auch der Zeit und des Ortes. Auch hier das scharfe festabgemessene Gegenüberstellen von Satz und Gegensatz des dramatischen Wechselgesprächs; die sogenannte Stichomythie, die besonders ergreifend wirkt, wenn sie, ganz nach dem Vorbild der Alten, bei rasch steigender Leidenschaft sich in einer Reihe rasch einfallender epigrammatischer Einzelverse abspinnt. Auch hier die scharfe festabgemessene Bestimmtheit und Uebersichtlichkeit der Personengruppirung, die nirgends die Dreizahl überschreitet, weil größere Häufung die plastische Ruhe und Hoheit vernichtet. Und dies Alles im Wesentlichen schon im Entwurf von 1779. Es ist eine sehr bemerkenswerthe Thatsache, daß die letzte Gestaltung, welche erst den vollen Adel der Sprache und die Plastik des Rhythmus brachte, grade auch darauf das sorgsamste Augenmerk richtete, besonders diejenigen Scenen umzubilden, die in Zahl und Aufstellung der handelnden Personen dem Gesetz der statuarischen Gruppe noch widersprachen.

Als Goethe's Iphigenia erschienen war, nannte sie Wieland im Merkur (September 1787) »ein altgriechisches Stück.« Schiller dagegen nennt sie in einem Briefe an Körner vom 21. Januar 1802 »erstaunlich ungriechisch und modern«; und es ist bekannt, was für ein strenges Gericht von demselben Standpunkt aus Gottfried Hermann über Goethe's Dichtung gehalten hat. Beide Urtheile sind gleich richtig und gleich unrichtig. Die Wahrheit ist, daß Goethe's Iphigenia die Versöhnung und innige Durchdringung des Antiken und Modernen ist. Was die moderne Dichtung seit Jahrhunderten in den verschiedenartigsten Gestaltungen und Wandlungen erstrebt und niemals erreicht hatte, in Goethe's Iphigenia zuerst wurde es ruhmreiche kunstgeschichtliche Thatsache. Goethe's Iphigenia ist durchhaucht und beseelt von der hohen und lebenswarmen Idealität der besten italienischen Renaissance. Wie bei jenen Bauwerken, Statuen und Gemälden der großen Italiener des

ſechzehnten Jahrhunderts, ſo gilt auch hier die einfache Reinheit und Großheit der alten Kunſt als höchſtes Muſter und wird, weil die Geſinnung und Denkart mit der Geſinnung und Denkart des Alterthums im tiefſten Grund verwandt iſt, mit glücklichſter Genialität nachgebildet und erreicht; aber hier wie dort bleibt das Heimiſche und Eigenartige, das Recht und der lebendige Herzſchlag der Gegenwart unverbrüchlich gewahrt.

Es war die Erkenntniß tief innerſter Wahlverwandtſchaft, wenn Goethe noch in ſeinem hohen Alter in dem Aufſatz »Antik und Modern« von Rafael ſagt, er gräciſire nirgends, aber er fühle, denke und handle wie ein Grieche.

Taſſo.

So mächtig unter den klaſſiſchen Eindrücken Italiens die dichteriſche Phantaſie Goethe's von antiken Stoffen angezogen wurde, ſo daß er bald an den Plan einer Iphigenia in Delphi, bald an die dramatiſche Ausgeſtaltung der lieblichen Nauſikaaidylle dachte, zuletzt ſiegte doch der Vorſatz, an der Ausführung der Taſſotragödie feſtzuhalten, deren Thema ihm aus früherer Herzenswirrniß bedeutſam herüberklang. Und wo hätte der hoheitsvolle und doch ſo tief innerlich ſeelenhafte Kunſtſtil, welcher in Goethe's Iphigenia zu ſo vollendet ſchönem Ausdruck gekommen, einen glücklicheren Boden finden können als in einem Stoff aus jener herrlichen italieniſchen Glanzzeit, deren Bildung und Denkweiſe der Bildung und Denkweiſe des Alterthums ſo nahe verwandt und doch zugleich bereits von allen tiefſten Fragen des modernen Geiſteslebens bewegt und durchglüht iſt?

Wie für Iphigenia, ſo lag auch für Taſſo bereits ein erſter Entwurf in poetiſcher Proſa vor. In einem Briefe vom 30. März 1787 (Bd. 23, S. 279) ſetzt ihn Goethe in das Jahr 1777. Die Tagebücher Goethe's (R. Keil: Vor hundert Jahren. 1875. Bd. 1,

S. 218) ſprechen von Taſſo zum erſten Mal am 30. März 1780. Am 14. Octob. begann die Ausführung. Alle Morgenſtunden gehörten ihr. Am 12. Nov. war, wie wir aus den Briefen an Frau von Stein (Bd. 1, S. 367) erſehen, der erſte Act vollendet. Und ſogleich wurde der zweite Act in Angriff genommen. Auch im März und April 1781 war Goethe mit Taſſo lebhaft beſchäftigt. Es iſt ein Jammer und ein ſchreiendes Unrecht, daß das Goethe'ſche Hausarchiv noch immer der wiſſenſchaftlichen Forſchung engherzig verſchloſſen bleibt. Wir wiſſen nicht, in welchem Sinn dieſer Entwurf gehalten war, ja es kann die Frage entſtehen, ob er nur die zwei erſten Akte, oder ob er das Ganze umfaßte. Nur ſo viel geht aus allen Aeußerungen Goethe's unzweideutig hervor, daß die neue Geſtaltung des Taſſo nicht wie die neue Geſtaltung der Iphigenia nur eine läuternde und befreiende Uebertragung in die rhythmiſche Form war, ſondern eine bis in den tiefſten Kern des geiſtigen Gehalts greifende, von Grund aus veränderte.

Noch im erſten Winter in Rom wendete ſich Goethe zu der neuen Bearbeitung; ſogleich nach der Vollendung der Iphigenie. Am 21. Februar 1787 ſchreibt er an die heimiſchen Freunde, das Vorhandene müſſe zerſtört werden; weder die Perſonen noch der Plan noch der Ton ſeien mit ſeiner jetzigen Anſicht übereinſtimmend. In Neapel und beſonders auf der Seefahrt nach Sicilien wurde ſodann der Plan auf's lebhafteſte durchdacht. Bald aber kam im Trubel der bunten Reiſeerlebniſſe und der eingehendſten Kunſtſtudien wieder ein langer Stillſtand. Erſt gegen den Schluß des zweiten römiſchen Aufenthalts erfolgte die Wiederaufnahme; und zwar, wie es ſcheint, mit abermals verändertem Plan. »Taſſo«, heißt es in einem Briefe vom 1. Februar 1788 (Bd. 24, S. 248), »muß umgearbeitet werden; was da ſteht, iſt zu nichts zu brauchen, ich kann weder ſo endigen noch Alles wegwerfen; ſolche Mühe hat Gott den Menſchen gegeben!« Ein Brief vom 1. März (ebend. S. 260) meldet, jetzt ſei der Plan in Ordnung. Und am

28. März ſchreibt Goethe an den Herzog (Briefwechſel Bd. 1, S. 121), daß er jetzt das Leben Taſſo's vom Abbate Seraſſi leſe, um ſeinen Geiſt ganz mit dem Leben und den Schickſalen dieſes Dichters zu füllen. Auf der Heimreiſe war das ſtille Sinnen und Arbeiten an ſeinem Gedicht der ſüßeſte Troſt für ſeinen ſchweren Trennungsſchmerz. Ebenſo iſt faſt kein Brief aus der erſten Zeit nach ſeiner Rückkehr nach Weimar, der nicht ſeiner Arbeit am Taſſo gedächte. Aber den letzten Abſchluß brachten, wie aus einem Brief Goethe's an Herder (Aus Herder's Nachlaß Bd. 1, S. 111) erhellt, erſt die letzten Tage des Juli 1789. Goethe's Briefe ſind voll der bitterſten Klagen, wie unerwartet viel Aufwand an Kraft und Zeit ihm dieſe Dichtung gekoſtet.

Taſſo und Iphigenie werden meiſt ganz unmittelbar neben einander genannt. Hier wie dort dieſelbe überwältigende Fülle ächteſter und gehaltvollſter Poeſie, dieſelbe ſtilvolle Hoheit und Idealität der künſtleriſchen Formengebung. Aber an die unvergleichliche Trefflichkeit der Iphigenia reicht Taſſo doch nicht hinan. Taſſo leidet an ſtörender Zwieſpältigkeit der Motive. Es mangelt die zwingende Einheit und Folgerichtigkeit, ja ſogar die innere Wahrheit des Grundgedankens.

Der erſte Akt iſt ein Idyllion von unausſprechlicher Großheit und Anmuth. Die heitere ſchönheitsverklärte Welt reinſten und idealſten Menſchendaſeins; darüber der Duft und Zauber der landſchaftlichen Natur Italiens. Im Mittelpunkt Taſſo; geliebt von den edelſten Frauen, verehrt von dem weiſeſten Fürſten, im erſten Glück ſeines unverwelklichen Dichterruhms, voll ernſten und weiten Strebens, und darum durch das Glück der frühen Anerkennung, die ihm zutheilwird, nur zu um ſo höheren Zielen entflammt und begeiſtert. Bereits aber wird die kommende Tragik leiſe angedeutet. Nur im Reich der ſüßen Träume lebend, iſt Taſſo reizbar und verzärtelt gegen die Härte der Wirklichkeit; und doch kann ihm dieſe um ſo weniger er-

ſpart werden, je mehr ſein herrliches Talent und ſein glänzendes Schickſal dazu angethan iſt, die Kleinlichkeit und den Neid der Anderen wachzurufen. Antonio kommt. Ein vielerprobter Staatsmann, hat er ſoeben einen wichtigen Staatshandel zur Zufriedenheit des Fürſten erledigt und wird mit hohen Ehren empfangen; nichtsdeſtoweniger fühlt er ſich verletzt und erbittert, da er den Dichter mit dem Lorbeer bekränzt ſieht. Treffend ſchildert Taſſo in einer ſpäteren Scene (Akt 4, Sc. 2) das erſte Auftreten Antonio's.

„O glaube mir, ein ſelbſtiſches Gemüth
Kann nicht der Qual des engen Neids entfliehen!
Ein ſolcher Mann verzeiht dem andern wohl
Vermögen, Stand und Ehre; denn er denkt,
Das haſt Du ſelbſt, das haſt Du, wenn Du willſt,
Wenn Du beharrſt, wenn Dich das Glück begünſtigt.
Doch das, was die Natur allein verleiht,
Was jeglicher Bemühung, jedem Streben
Stets unerreichbar bleibt, was weder Gold,
Noch Schwert, noch Klugheit, noch Beharrlichkeit
Erzwingen kann, das wird er nie verzeihn.
Er gönnt es mir? Er, der mit ſteifem Sinn
Die Gunſt der Muſen zu ertrotzen glaubt?
Der, wenn er die Gedanken mancher Dichter
Zuſammenreiht, ſich ſelbſt ein Dichter ſcheint?
Weit eher gönnt er mir des Fürſten Gunſt,
Die er doch gern auf ſich beſchränken möchte,
Als das Talent, das jene Himmliſchen
Dem armen, dem verwaiſten Jüngling gaben."

Der zweite Akt führt den Gegenſatz weiter. Die Folge der Scenen iſt mit bewunderungswürdiger Kunſt angeordnet. Zuerſt die Scenen zwiſchen der Prinzeſſin und Taſſo. Es iſt das holdeſte Blatt in Taſſo's Lorbeerkranz, daß ſelbſt die edelſte der Frauen zart geſteht, wie, durch ſein Lied gewonnen, ihr reines Herz ihm ſtille Neigung ſchenkt. Dann der Zuſammenſtoß zwiſchen Taſſo und Antonio. Arglos und vertrauend naht ſich der ſchwärmeriſche hochherzige Jüngling dem Aelterem und Er-

fahrenerem; dieſer weiſt ihn ſchnöde zurück. Von unabläſſiger Stachelrede gereizt zieht Taſſo in gerechtem Zorn ſeinen Degen; beſonnen wahrt Antonio das Geſetz, welches im fürſtlichen Palaſt die blanke Waffe verbietet. Zuletzt das ſchlichtende Dazwiſchentreten des Fürſten, dem, wie man mit Recht geſagt hat, die Stellung des antiken Chors zuertheilt iſt. Er muß Taſſo ſtrafen, denn die offene Geſetzverletzung ſpricht gegen ihn; aber er verhehlt nicht, daß ſeinem Gefühl nach Antonio die größere Schuld trägt.

Wären dieſe zwei erſten Akte ein unfortgeſetztes Fragment geblieben, ſicher hätten wir den Eindruck, als ſei es hier auf die Verherrlichung der unverbrüchlichen Rechte des Genius und der Bildung abgeſehen, gegenüber der ungehörigen Anmaßlichkeit vornehmer Beſchränktheit. Offenbar iſt hier der erſte Entwurf verhältnißmäßig am wenigſten verändert worden. In einem Briefe vom 30. März 1787 (Bd. 23, S. 279) bezeugt Goethe ausdrücklich, daß die zwei erſten Akte der neuen Bearbeitung in Anlage und Gang den zwei erſten Akten des früheren Entwurfs ungefähr gleich ſeien; nur habe ſich durch die vorwaltende Macht des Rhythmus das Weichliche und Nebelhafte verloren. Die letzte Scene des erſten Aktes, in welcher die erſte Begegnung zwiſchen Taſſo und Antonio geſchildert wird, iſt laut eines Briefes an Karl Auguſt vom 6. April 1789 in ihrer jetzigen Faſſung erſt ſehr ſpät entſtanden; aber ſie hat ſich dem Grundton glücklich eingefügt.

Sorgſam hat der Dichter die treuſte Lokalfärbung angeſtrebt. Der Kenner Taſſo's, namentlich der Kenner ſeiner kleineren Gedichte, findet in Goethe's Dichtung überall die individuellſten Lebensbezüge, oft ſogar wörtliche Entlehnung. Dennoch iſt Ferrara unverkennbar das dichteriſche Spiegelbild Weimars. In Alfons, dem weiſen und kunſtliebenden Fürſten, war erfüllt, was Karl Auguſt ſeiner großen Natur nach werden konnte und

zum guten Theil ſchon war. In Taſſo, dem hochſinnigen, ernſtſtrebenden und in dieſem Streben trotz ſeines frühen Ruhms tiefbeſcheidenen Dichterjüngling ſchildert Goethe ſich ſelbſt, wie er ſich ſchildern durfte und wie er in glücklichen Stunden ſich träumte. Und wer verkennt im Bild der Prinzeſſin und in der Liebe des Jünglings zu der älteren, ihm an Klarheit der Bildung überlegenen Frau, zu welcher er als zu ſeinem erziehenden ſittlichen Genius hinaufſchaut, die Züge der Frau von Stein und, um mit den Worten der Dichtung ſelbſt zu ſprechen, »das Geheimniß einer edlen Liebe, dem holden Lied beſcheiden anvertraut«? Goethe ſelbſt hat in Briefen an Frau von Stein (Bd. 2, S. 65) den Ausdruck, daß er, am Taſſo ſchreibend, an ſie ſchreibe und ſchreibend ſie anbete. Schöner iſt nie eine Frau beſungen worden als Frau von Stein in den herrlichen Verſen des Taſſo:

„Wie den Bezauberten von Rauſch und Wahn
Der Gottheit Nähe leicht und willig heilt,
So war auch ich von aller Phantaſie,
Von jeder Sucht, von jedem falſchen Triebe
Mit Einem Blick in Deinen Blick geheilt.
Wenn unerfahren die Begierde ſich
Nach tauſend Gegenſtänden ſonſt verlor,
Trat ich beſchämt zuerſt in mich zurück,
Und lernte nun das Wünſchenswerthe kennen.
So ſucht man in dem weiten Sand des Meers
Vergebens eine Perle, die verborgen
In ſtillen Schalen eingeſchloſſen ruht."

Antonio alſo, was iſt er anderes als das Conterfei des intriguirenden Hofadels, der es nicht verwinden konnte, daß der Herzog dem genialen Dichter ſeine Gunſt und Liebe zuwendete und ihn zu den höchſten Stellen erhob, ohne nach Geburt und Dienſtalter zu fragen? Namentlich das Bild des Miniſters von Fritſch iſt klar erkennbar.

Bedenkt man, wie ſcharf Goethe in ſeinen italieniſchen Reiſebriefen betont, daß in der Umbildung die Kataſtrophe eine

andere werden müſſe, ſo kann man ſich kaum der Vermuthung entziehen, daß im erſten Entwurf das Recht und die Ueberlegenheit Taſſo's zu unbeſtrittenem Sieg kam. War doch auch das Leben Taſſo's von Wilhelm Heinſe, welches 1774 in der Iris erſchien und welches offenbar auf Goethe's Conception den beſtimmendſten Einfluß hatte, weſentlich eine Apotheoſe des leidenden unterdrückten Genius! Wer mag wagen, in dieſem Sinn das Fehlende zu ergänzen? Aber klar iſt, daß auch für dieſe Faſſung der Stoff die Handhabe bieten konnte. Das düſtere Leid der Gefangenſchaft als innere Läuterung; zuletzt die Hinweiſung auf die Krönung auf dem Capitol. Iſt es abſichtslos, daß bereits ſogleich die erſten Eingangsſcenen die Ausſicht auf dieſe dereinſtige Krönung auf dem Capitol eröffnen?

Wir wiſſen, wie Goethe grade in den Jahren 1780 und 1781 die tiefſte Verſtimmung gegen das Hofleben hegte, ja wie er oft an Flucht dachte, die Götter bittend, ihm ſeinen Muth und Gradſinn zu erhalten bis ans Ende.

Die Tragödie, wie ſie jetzt vorliegt, nimmt eine andere, ganz entgegengeſetzte Wendung.

Plötzlich ſetzt mit dem Beginn des dritten Aktes ein neues Thema ein. Leonore ſpricht es aus, indem ſie über den Streit Taſſo's und Antonio's ſagt:

„Es iſt nicht hier
Ein Mißverſtändniß zwiſchen Gleichgeſtimmten;
Das ſtellen Worte, ja im Nothfall ſtellen
Es Waffen leicht und glücklich wieder her.
Zwei Männer ſind's, ich hab es lang gefühlt,
Die darum Feinde ſind, weil die Natur
Nicht Einen Mann aus ihnen beiden formte.
Und wären ſie zu ihrem Vortheil klug,
So würden ſie als Freunde ſich verbinden;
Dann ſtünden ſie für Einen Mann und gingen
Mit Macht und Glück und Luſt durchs Leben hin."

Iſt in jedem wohlgegliederten Drama der dritte Akt der eigentliche Höhepunkt, auf welchem die Schuldverſtrickung des Helden zu offenem Ausbruch kommt und dadurch die Gegenwirkung der durch dieſe ſchuldvolle That Verletzten hervorruft, ſo iſt der dritte Akt der Goethe'ſchen Taſſotragödie dagegen nur eine neue Expoſition, welche den Charakteren eine andere Unterlage giebt als ſie bisher hatten. Mehr und mehr erſcheinen die Züge, welche Taſſo als eitlen, phantaſtiſchen, mit ſich ſelbſt zerfallenen Träumer bezeichnen. Mit liebendem Scherz erzählt Leonore, wie er ſich gern geputzt ſieht, »Alles ſoll ihm fein und gut und ſchön und edel ſtehn«, und wie er dennoch kein Geſchick hat, das Alles ſich anzuſchaffen und, wenn er es beſitzt, ſich zu erhalten. »Immer fehlt es ihm an Geld, an Sorgſamkeit; er kehret nie von einer Reiſe wieder, daß ihm nicht ein Drittheil ſeiner Sachen fehle. Man hat für ihn das ganze Jahr zu ſorgen.« Und Antonio ſetzt hinzu, wie dieſer ſtolze Träumer ganz nur in ſich ſelbſt lebt und Alles ringsumher ihm ſchwindet. Dann aber »auf einmal, wie ein unbemerkter Funke die Mine zündet, ſei es Freude, Leid oder Grille, heftig bricht er aus; dann will er Alles faſſen, Alles halten, dann ſoll geſchehn, was er ſich denken mag; in einem Augenblicke ſoll entſtehn, was jahrelang bereitet werden ſollte, in einem Augenblick gehoben ſein, was Mühe kaum in Jahren löſen könnte. Die letzten Enden aller Dinge will ſein Geiſt zuſammenfaſſen; er fällt zuletzt um nichts gebeſſert in ſich ſelbſt zurück.« Antonio aber, früher nur als ſchroff, als hämiſch, als hochmüthig und neidiſch geſchildert, wird aus der Enge ſeines bisherigen Weſens herausgehoben. Reuig bekennt er, daß in der erſten Begegnung, von ſeinem böſen Genius übermannt, er ſich ohne Maß verlor; bekehrt iſt er jetzt ohne Leidenſchaft und unparteiiſch. »Das Alter muß doch Einen Vorzug haben, daß, wenn es auch dem Irrthum nicht entgeht,

es doch ſich auf der Stelle faſſen kann.« Antonio iſt jetzt dem träumeriſchen Idealiſten gegenüber der Realiſt, der ruhige beſonnene Weltverſtand.

Auf dieſe durchaus veränderte Charaktergeſtaltung einzig und allein iſt der fernere Verlauf der Handlung, iſt die Kataſtrophe gebaut. Hamletartig ſpinnt ſich Taſſo tiefer und tiefer in die Qual ſeines kranken Gemüths ein. Und es wird dafür geſorgt, daß auch durch die Reden der Anderen ſein weichliches und ungemäßigtes Leben, ſein trüber Argwohn, ſeine Launenhaftigkeit und Empfindlichkeit, ſein Mangel an jeglicher Selbſtbeherrſchung lebendig vor Augen geführt wird. Die Raſerei ſeiner überſchäumenden haltloſen Leidenſchaftlichkeit gipfelt in jenen verhängnißvollen Augenblick, da er die Prinzeſſin, ſich ſelbſt vergeſſend, in ſeine Arme drückt. Hinweg! Durch ſeine ungezügelte Phantaſtik hat er ſich ſein Glück und ſeine Liebe verloren. Es bleibt ihm nichts als die Kraft ſeiner Muſe. »Und wenn der Menſch in ſeiner Qual verſtummt, gab mir ein Gott zu ſagen, wie ich leide.«

Der tief bedeutſame Schluß iſt die Verherrlichung der von Antonio vertretenen ſittlichen Beſonnenheit und Selbſtbeſchränkung. Gebeugt und erſchüttert ergreift Taſſo die Hand Antonio's:

„Zerbrochen iſt das Steuer, und es kracht
Das Schiff an allen Seiten. Berſtend reißt
Der Boden unter meinen Füßen auf!
Ich faſſe Dich mit beiden Armen an!
So klammert ſich der Schiffer endlich noch
Am Felſen feſt, an dem er ſcheitern ſollte."

Von den drei letzten Akten ausſchließlich gilt, was gewöhnlich als die Grundidee der ganzen Dichtung angegeben wird, daß es die Tragik des einſeitig in ſich ſelbſt ſchwelgenden Phantaſielebens iſt. Eine geläuterte Fortbildung und Ergänzung der Werthertragödie oder vielmehr deren dichteriſche Widerlegung; nicht die Verkündigung und Verherrlichung eigen-

launiger Ueberſchwenglichkeit, ſondern die wenn auch ſchmerzlich entſagende Anerkennung und Beſtätigung der undurchbrechbaren Weltverhältniſſe.

Es lag im innerſten Weſen der Goethe'ſchen Entwicklung, daß in Italien grade dieſe Idee für die künſtleriſche Ausgeſtaltung des Taſſomythus mehr und mehr in den Vordergrund trat. Jetzt, da auch die letzten Nebel der Sturm- und Drangperiode geſchwunden waren, war es dem Dichter Genuß und Bedürfniß, heiteren und klaren Sinnes auf den überwundenen Grundirrthum zurückzuſchauen und die ſchrankenloſe Ungebundenheit des genialen Ichs in ihrer tragiſchen Selbſtvernichtung dichteriſch darzuſtellen. Fühlte ſich doch auch ein anderer Jünger der Sturm- und Drangperiode, Maximilian Klinger, der in ſich die gleiche Bildungskriſe durchlebte, in ſeinem Platoniſirendem Geſpräch »Dichter und Weltmann« zur Darſtellung des gleichen Themas gedrungen!

Jene wunderbare ſittliche Harmonie, die in der hohen Geſtalt Iphigeniens ihren idealen Ausdruck gefunden, ſollte auch im Taſſo als das mit allen Kräften zu erſtrebende Menſchheitsideal erſcheinen, wenn auch noch ringend und ſich erſt aus krankhafter Einſeitigkeit herausarbeitend. Indem aber Goethe dieſe Idee auf einen bereits vorliegenden Entwurf ſetzte, der in einem durchaus anderem, ja wahrſcheinlich ſogar entgegengeſetztem Sinn gehalten war, und eingeſtandenermaßen von dieſem erſten Entwurf zwar Vieles, aber doch nicht Alles wegwarf, ſind — ein Fall, der auch in den Lehrjahren Wilhelm Meiſter's wiederkehrt — tiefgreifende Verzahnungen ſtehen geblieben, die die innere Einheit beeinträchtigen und die Klarheit der beabſichtigten Grundidee trüben, um nicht zu ſagen, verzerren. Jeder Darſteller des Antonio weiß zu erzählen, wie er trotz aller erdenklichſten Mühe niemals dazu kommt, die klaffende Zwieſpältigkeit dieſes Charakters glaubhaft zu überwinden. Ueber dem Antonio

der letzten Akte vergeſſen wir nicht den Antonio der erſten Akte. Der Schluß wirkt daher nicht verſöhnend und erhebend, ſondern peinigend und verletzend. Was Goethe darſtellen wollte, war der Sieg der göttlichen Sophroſyne über die Phantaſtik; was er aber durch die leidige Verzeichnung Antonio's in Wahrheit dargeſtellt hat, iſt der Sieg des Hofmanns über den Genius, der Sieg der höfiſchen Etikette über die Menſchenrechte.

Lediglich dieſes unglückliche Durcheinander der Motive iſt der Grund, daß die Ausführung dieſer Dichtung dem Dichter ſo unverhältnißmäßig viel Schwierigkeit machte.

Doch was wir auch gegen die Compoſition auf dem Herzen haben, Taſſo iſt und bleibt eine der bewunderungswürdigſten Leiſtungen Goethe's. Vornehmlich mit der tiefen Poeſie der zwei erſten Akte möchte ſich nur Weniges vergleichen laſſen.

Sprache und Rhythmus iſt noch durchgebildeter und muſikaliſcher als ſelbſt in der Iphigenia. Und vielleicht dem Dichter unbewußt, einzig aus ſeinem regen und reinen Stilgefühl entſpringend, macht ſich auch hier noch mehr als in der Iphigenia eine Eigenthümlichkeit der dramatiſchen Charaktergeſtaltung geltend, die ein Grundzug der antiken Tragik und eine der weſentlichſten Bedingungen ihrer ſtilvollen Hoheit iſt. Es iſt eine der berühmteſten Stellen im Goethe-Schiller'ſchen Briefwechſel, wenn Schiller am 4. April 1797 (Nr. 291) an Goethe ſchreibt, daß innerhalb der anſchaulichſten individuellen Friſche und Naturwahrheit die Charaktere der griechiſchen Tragödie doch zugleich mehr oder weniger idealiſche Masken ſeien; Odyſſeus im Ajax und Philoktet ſei offenbar das Ideal der liſtigen, über ihre Mittel nie verlegenen engherzigen Klugheit, Kreon im Oedipus und in der Antigone ſei die kalte Königswürde. Taſſo, die beiden Leonoren, Alfonſo, Antonio, ſie ſind insgeſammt mit feinſter und anſchaulichſter Individualiſirung gezeichnet und doch ſind ſie, ganz im beſten Sinn der antiken Tragödie, immer zugleich

Typen eines Allgemeinen, in ſich nothwendige und berechtigte Gattungscharaktere; ja es gehört zu ihrem eigenſten Weſen, daß ſie ſich, ebenfalls ganz im Sinn der antiken Tragödie, gern in ſinnvoll allgemeinen ſpruchreichen Redewendungen bewegen, welche das Einzelne und Beſondere immer ſogleich auf die Höhe des Reinmenſchlichen und Ewiggiltigen heben. Dies iſt es, was allen dieſen Charakteren, obgleich ſie innerhalb der modernſten Lebensverhältniſſe ſtehen und von den modernſten Empfindungen und Leidenſchaften bedingt und durchwühlt ſind, etwas ſo groß Plaſtiſches giebt. Dieſes Geheimniß höchſter Kunſt hat Goethe in dieſer Weiſe nie wieder erreicht. Er hat ſpäter dieſe Art typenhafter Geſtaltung übertrieben und damit verflacht. Was im Taſſo ideale ſtiliſirte Natur iſt, iſt in der Natürlichen Tochter naturloſe ſchematiſche Begriffsallgemeinheit.

Erſt am 16. Februar 1807 wagte Goethe die Taſſotragödie auf die Bühne zu bringen. Wolff ſpielte den Taſſo, Becker den Antonio. Goethe war, wie er am 25. Februar an Knebel ſchreibt, über ſeine Erwartung befriedigt. Seitdem iſt Taſſo auf allen größeren deutſchen Bühnen heimiſch geworden. Die Wirkung iſt eine vorwiegend lyriſche; aber die Macht dieſer Lyrik iſt ſo gewaltig, daß, falls die faſt verlorene Kunſt, Verſe zu ſprechen, nur einigermaßen zu ihrem Recht kommt, die Aufführung des Taſſo ebenſo wie die Aufführung der Iphigenia immer ein weihevoller Feſttag iſt.

Die römiſchen Elegieen und die venetianiſchen Epigramme.

Am 10. Juni 1788, an einem ſchönen Mondſcheinabend, war Goethe von ſeiner italieniſchen Reiſe in Weimar wieder eingetroffen. So ſchwer ihm der Abſchied von Rom fiel, nie iſt er ſchwankend geweſen, wo ſeine Heimath ſei. Die Briefe an

Karl Auguſt und an Voigt geben lebendiges Zeugniß, mit welcher Liebe und Sorgfalt er ſich auch von Rom aus an den liebgewonnenen amtlichen Dingen betheiligte. Es war ſeine aufrichtigſte und tiefſte Geſinnung, wenn er am 27. Mai 1787 an den Herzog ſchrieb: »Ich lege mein ganzes Schickſal zutraulich in Ihre Hände; ich habe ein ſo großes und ſchönes Stück Welt geſehen, und das Reſultat iſt, daß ich nur mit Ihnen und in dem Ihrigen leben mag.«

Die Stellung Goethe's nach ſeiner Rückkehr war die freiſte und glücklichſte. »Ich werde Ihnen mehr werden als ich oft bisher war«, hatte er in jenem Brief an den Herzog geſagt, »wenn Sie mich nur Das thun laſſen, was Niemand als ich thun kann, und das Uebrige Anderen auftragen«. Und der Herzog war bereitwillig und in der ehrendſten Form auf dieſen Wunſch eingegangen. Goethe war von allem Kleinweſen der Geſchäfte entbunden. Er war fortan nur des Herzogs vertrauter Freund und Berather.

Voll innigen Glücksgefühls ſchreibt Goethe am 21. Juli 1788 an Jacobi: »Ich ſitze in meinem Garten hinter der Raſenwand unter den Eſchenzweigen und komme nach und nach zu mir ſelbſt. Ich war in Italien ſehr glücklich; es hat ſich ſo Mancherlei in mir entwickelt, das nur zu lange ſtockte; Freude und Hoffnung iſt wieder in mir lebendig geworden. Mein hieſiger Aufenthalt wird mir ſehr nützlich ſein, denn da ich ganz mir ſelbſt wiedergegeben bin, ſo kann mein Gemüth, das die größten Gegenſtände der Kunſt und Natur faſt zwei Jahre auf ſich wirken ließ, nun wieder von innen heraus wirken, ſich weiter kennen lernen und ausbilden.«

Und dieſes Glücksgefühl wurde weſentlich erhöht und geſteigert durch das kurz darauf ſich entſpinnende Verhältniß zu Chriſtiane Vulpius, das für ſein ganzes Leben von den wichtigſten Folgen wurde.

Mögen die Splitterrichter mäkeln und ſchmähen! Freilich war es zunächſt nur ſeine ſinnenfriſche Leichtlebigkeit geweſen, die ihn zu dem naiv heiteren, kleinen und zierlichen, braungelockten Mädchen geführt hatte, wie Egmont zu Clärchen; aber gewiß iſt, daß er ihr bald die zärtlichſte Neigung zuwendete, ja ſie von Grund der Seele liebte. Beſonders ſeine Briefe an Herder aus dieſen Jahren bekunden in den mannichfachſten Ausdrücken die ſtille Innigkeit, mit welcher er ſich an die Vielgeſcholtene geknüpft fühlte. Und dieſe Liebe erprobte ſich als treu und unwandelbar, auch nachdem ſich gar manche häusliche und geſellſchaftliche Uebelſtände und Mißverhältniſſe herausgeſtellt hatten und nachdem die Anmuth und Jugendblüthe der Geliebten längſt verblüht, ja entſchieden unſchönen Formen und Lebensgewohnheiten gewichen war. Das einſt ſo holde Mädchen blieb ihm, wie Riemer in ſeinen Mittheilungen (Bd. 1, S. 356) treffend ſich ausdrückt, die traute Lebensgefährtin, die in anſpruchsloſer Munterkeit ihm ſeine durch Unbilden des Lebens wie der Menſchen getrübte Laune zu erheitern und durch Abnahme widerlicher Sorgen die völlige Hingebung an Wiſſenſchaft und Kunſt zu erleichtern wußte. Noch im Jahr 1813 dichtete Goethe die liebliche Parabel: »Ich ging im Walde, ſo für mich hin, und nichts zu ſuchen, das war mein Sinn. Im Schatten ſah ich ein Blümchen ſtehn, wie Sterne leuchtend, wie Aeuglein ſchön. Ich wollt' es brechen, da ſagt es fein: Soll ich zum Welken gebrochen ſein? Ich grub's mit allen den Würzlein aus, zum Garten trug ich's am hübſchen Haus, und pflanzt es wieder am hübſchen Ort, nun zweigt es immer und blüht ſo fort.« Vom 6. Juni 1816, vom Todestag der Geliebten, ſind die tiefrührenden Zeilen datirt:

„Du verſuchſt, o Sonne, vergebens
Durch die düſteren Wolken zu ſcheinen!
Der ganze Gewinn meines Lebens
Iſt, ihren Verluſt zu beweinen."

Wir werden in den erſten überſtrömenden Jubel dieſes ſüßen Glücksgefühls aufs lebendigſte eingeführt durch das reizend lebensvolle Gedicht »Morgenklagen«, das Goethe am 31. October 1788 an Jacobi ſchickte. Und demſelben überſtrömenden Glücksgefühl entſprangen auch die römiſchen Elegieen.

Sie entſtanden, wie wir jetzt aus den Briefen Goethe's an Herder und an ſeinen fürſtlichen Freund Karl Auguſt wiſſen, in der Zeit vom Herbſt 1788 bis zum Frühjahr 1790. Urſprünglich führten ſie den Titel »Erotica Romana«.

Flache Engherzigkeit, welche überall nur den Maßſtab des Katechismus kennt, hat in Sachen der Kunſt nicht mitzuſprechen. Wer weiß, was Poeſie iſt, zählt Goethe's römiſche Elegieen zum Schönheitsvollſten, was jemals in dieſer Art geſchaffen worden.

Ein unvergleichliches Idyllion heiter unbefangener Sinnenfreude. Mit vollem Recht ſpricht Schiller in einem ſeiner erſten Briefe an Goethe (Nr. 21) von der Zartheit der Empfindung, welche ſich grade in dieſem Gedicht offenbare. Es war ein überaus glücklicher Griff feinſten Kunſtgefühls, daß der Dichter die Scenerie nach Rom verlegte. Auf dem feſten Boden unmittelbarſter Gegenwart und Wirklichkeit leben wir doch in einer Welt, in welcher die modernen Sittengeſetze ihre Geltung verlieren. Es umgiebt uns noch lebendig und unzerſtörbar ein Stück antik naiven Naturlebens, der ſüdliche Himmel ruft zu unbeſorgter Hingabe an die Luſt des Augenblicks; als tief bedeutſamer Hintergrund die laut redenden Denkmale der Größe und Herrlichkeit des Alterthums. Der erregten Phantaſie werden die alten heiteren Götter und das ſinnenfrohe Daſein der alten Menſchen wieder lebendig. Die ganze Stimmung, in der wir leben und weben, iſt eine ausſchließlich künſtleriſche. Der Dichter weiß, daß er und ſein heiteres Mädchen, in deren Bild er abſichtlich Züge griechiſchen Hetärenthums miſchte, in ihrer ſüßen Geſchäftigkeit nur die gelehrigen Schüler der Griechen

ſind. Inmitten all der fröhlichen Luſt bleibt doch immer die Würde und Freiheit eines unverdorbenen Gemüths; die Glückſeligkeit des Genuſſes iſt durchhaucht und durchgeiſtigt von dem Bewußtſein künſtleriſchen Kultus der Schönheit. Und mit der antikiſirenden Stimmung ſteht die antikiſirende Form im innigſten Einklang. Goethe ſelbſt ſagt einmal in ſeinen Geſprächen mit Eckermann (Bd. 1, S. 117), im Ton und in der Versart von Byron's Don Juan müßten ſich ſeine römiſchen Elegieen ganz verrucht ausnehmen. Das elegiſche Versmaß der Alten giebt die Idealität des hohen Stils. Und zwar um ſo reiner und voller, je meiſterhafter es gehandhabt iſt. Nicht nur, daß der Sinn faſt jedes einzelnen Diſtichons ein in ſich feſt abgeſchloſſener iſt, ſo daß der logiſche Rhythmus durch den ſtrophiſchen unterſtützt und verſtärkt wird. Es iſt zugleich eine der überraſchendſten Erſcheinungen, daß die Symmetrie des Strophenbaus, welche die einzelnen und einander entſprechenden Gedankenreihen meiſt auch in beſtimmter und fein gegeneinander abgewogener Verszahl ſich gegenüberſtellt, wie ſie die neuere Alterthumsforſchung nach Maßgabe der alten Tragiker auch in den alten Elegikern nachgewieſen hat, auch in dieſen römiſchen Elegieen Goethe's wiederkehrt; ungeſucht und unbewußt, nur aus dem angeborenen Gefühl für künſtleriſche Harmonie hervorgegangen.

Properz, welchen Knebel ſoeben überſetzte, mag die erſte Anregung der römiſchen Elegieen gegeben haben. Doch finden ſich auch Anklänge an Tibull und Ovid.

Viele Motive und Situationen, oft ſogar ganze Versreihen ſind den römiſchen Elegikern entlehnt. Vgl. H. J. Heller in den Neuen Jahrbüchern für Philol. Zweite Abtheilung. 1863. S. 351 ff. Aber es iſt die Entlehnung eines ächten ſelbſtſchöpferiſchen Künſtlers. Mit Recht ſagt A. W. Schlegel in ſeiner trefflichen Beurtheilung dieſer Elegieen, daß, wenn die Schatten jener unſterblichen römiſchen Dichter der Liebe in ihr

Leben zurückkehrten, ſie zwar über den Fremdling, der ſich nach achtzehn Jahrhunderten zu ihnen geſellt, erſtaunen, aber ihm gern einen Kranz von der Myrthe zugeſtehen würden, die für ihn noch ebenſo friſch grüne wie ehedem für ſie. Es iſt die Stellung, welche Rafael zu den alten Wandbildern hatte. Unwillkürlich denkt man an Rafael's Darſtellungen aus der Geſchichte von Amor und Pſyche, an Rafael's Bilder im Badezimmer des Cardinal Bibiena.

Bald aber trat in dieſe heitere Lebensſtimmung, welche in den römiſchen Elegieen ſo unvergänglichen Ausdruck gewann, ein ſchneidend ſchmerzlicher Mißton.

Goethe war nach Italien gegangen, hauptſächlich um ſich von dem unnatürlichen und auf die Dauer undurchführbaren Verhältniß zu Frau von Stein zu befreien. Befreit und geneſen kam er zurück und trug der alten Freundin offen und vertrauensvoll das herzlichſte Wohlwollen entgegen. Frau von Stein aber konnte ſich in dieſe neue Lage nicht finden. Ihre Bitterkeit wurde gereizte Eiferſucht und gehäſſige Feindſchaft, als Goethe ſeine Liebe einem Mädchen zuwendete, für das ſie von ihrem Standpunkt aus nur das Gefühl tiefſter Verachtung haben konnte. Man kann die Briefe, welche Goethe im Sommer 1789 an Frau von Stein ſchrieb, nicht ohne innigſte Theilnahme leſen; Frau von Stein aber hatte nur Heftigkeit und Groll. Noch im Jahr 1794, nachdem Goethe aufs Neue ihr Zeichen ſeiner unveränderten Anhänglichkeit gegeben hatte, ſchrieb ſie das erbärmliche Machwerk »Dido« (1867 veröffentlicht), in welchem ſie unter dem Bild eines Hofdichters Ogon das Bild und Weſen Goethe's häßlich verzerrte und dabei ſogar ſich nicht ſcheute, Stellen aus ſeinen vertrauteſten Briefen zu benützen. Die Briefe der Frau von Stein an ihren Sohn und an Charlotte Schiller ſind nicht geeignet, das Urtheil günſtiger zu ſtimmen. An Hetzereien und Reibereien in der kleinen Stadt und am kleinen Hofe fehlte es

nicht. Es war eine Zeit ſchwerer Prüfung für Goethe; noch nach Jahrzehnten konnte Goethe auf dieſe Zeit nicht ohne das bitterſte Mißbehagen zurückblicken.

Goethe erlebte das Schwerſte, was ein Menſch erleben kann; er mußte ſich ſagen, daß all' die tiefe Liebe, an die er die beſten Jahre ſeines Lebens geſetzt hatte, ein Irrthum geweſen.

Dazu kam, daß die neue Auflage ſeiner Schriften nicht die erwartete Aufnahme fand. Er glaubte zu bemerken, daß Deutſchland nichts mehr von ihm wiſſe noch wiſſen wolle. Und ſchon dröhnte der Donner der franzöſiſchen Revolution ſehr bedenklich herüber. Mußte der Dichter auch den meiſten ihrer Forderungen innerlich Recht geben; dem gewaltſamen Ungeſtüm, der den Fortſchritt ruhiger Entwicklung auf lange Zeit zurückzudrängen drohte, konnte er nicht folgen.

In dieſer Verſtimmung ſuchte er Troſt und Zerſtreuung in einer Reiſe nach Venedig. Es geſchah unter dem Vorwand, die Herzogin-Mutter, welche eben aus Italien zurückkam, auf ihrer Rückreiſe zu begleiten. Er ging über Tirol und Verona; am 31. März 1790 traf er in Venedig ein. Er blieb bis Ende Mai. Es war eine arbeitsreiche Zeit. Am 4. Mai ſchreibt er an Frau Herder, er habe in dieſem Monat ſo viel geſehen, geleſen, gedacht und gedichtet, wie ſonſt kaum in einem Jahr, wenn die Nähe der Freunde und des guten Liebchens ihn behaglich und vergnügt mache. Hauptſächlich beſchäftigten ihn Studien über die venetianiſchen Maler und wichtige naturwiſſenſchaftliche Forſchungen und Entdeckungen.

Schon auf der Reiſe hatte er ein Büchlein Epigramme begonnen, die bald zu beträchtlicher Zahl wuchſen. Die meiſten derſelben wurden ſpäter in Schiller's Muſenalmanach von 1796 veröffentlicht. Man ſieht deutlich, wie jetzt auch Martial in Goethe's Studienkreis getreten war. Zum Theil ſind es Klänge der lieblichſten und zarteſten Art.

Tief ergreifend iſt das ſchöne Epigramm auf Frau von Stein:

„Eine Liebe hatt' ich, ſie war mir lieber als Alles,
Aber ich hab' ſie nicht mehr; ſchweig und ertrag den Verluſt."

Mit liebender Sehnſucht gedenkt er des geliebten Mädchens zu Hauſe, die ihm immer im Sinn liegt, obgleich »ſein Körper auf Reiſen iſt.«

„Glänzen ſah ich das Meer und blinken die liebliche Welle,
Friſch mit günſtigem Wind zogen die Segel dahin.
Keine Sehnſucht fühlte mein Herz, es wendet mein Auge
Nach dem Schnee des Gebirgs rückwärts den ſchmachtenden Blick.
Welche Schätze liegen mir ſüdwärts, doch einer im Norden
Zieht, ein großer Magnet, unwiderſtehlich zurück."

Ebenſo das tief empfundene Epigramm:

„Oftmals hab' ich geirrt, und habe mich wiedergefunden,
Aber glücklicher nie; nun iſt dies Mädchen mein Glück!
Iſt auch das ein Irrthum, ſo ſchont mich, ihr klügeren Götter,
Und benehmt mir ihn erſt drüben am kalten Geſtad."

Und wo iſt jemals inniger das Glück der erſten Vaterfreude geſungen worden als in jenen anmuthigen Schlußgedichten, welche verkünden, daß die Hand der Venus die Geliebte berührte. »Alles ſchwillt nun; es paßt nirgends das neuſte Gewand. Sei nur ruhig! es deutet die fallende Blüthe dem Gärtner, daß die liebliche Frucht ſchwellend im Herbſte gedeiht« — »Widerfahre dir, was dir auch will, du wachſender Liebling, — Liebe bildete dich, werde dir Liebe zutheil!«

Allbekannt iſt das herrliche Epigramm auf den fürſtlichen Freund, der ihm Auguſt und Mäcen war, das zwar in Schiller's Muſenalmanach fehlt, das aber, wie ein Brief Goethe's an Herder vom 15. April 1790 bezeugt, ſicher aus dieſer Zeit ſtammt. Und dieſelbe glückliche Zufriedenheit liegt in den Verſen:

„Oft erklärtet Ihr Euch als Freunde des Dichters, ihr Götter;
Gebt ihm auch, was er bedarf; mäßig iſt es, doch viel.
Feſtlich freundliche Wohnung, dann leiblich zu eſſen, zu trinken
Gut; der Deutſche verſteht ſich auf den Nectar wie Ihr.
Dann geziemende Kleidung, und Freunde, vertraulich zu ſchwätzen,
Dann ein Liebchen des Nachts, das ihn von Herzen begehrt.
Dieſe fünf natürlichen Dinge verlang ich vor Allem.
Gebet mir ferner dazu Sprachen, die alten und neu'n,
Daß ich der Völker Gewerb und ihre Geſchichten vernehme,
Gebt mir ein reines Gefühl, was ſie in Künſten gethan.
Wollt Ihr mir Anſehn beim Volke, mir Einfluß bei Mächt'gen geben
Oder was ſonſt noch bequem unter den Menſchen erſcheint;
Gut, — ſchon dank ich Euch Götter! Ihr habt den glücklichſten Menſchen
Eheſtens fertig; denn Ihr gabt mir das Meiſte ja ſchon!"

Trotzalledem iſt der Eindruck der venetianiſchen Epigramme ein ſehr getheilter. Die kleinen Diſtichen, welche das Leben und Treiben des venetianiſchen Volkslebens ſchildern, ſind mit Ausnahme des lieblichen Epigramms von der Lacertennatur der italieniſchen Mädchen, unbegreiflich ſchwach, faſt werthlos. Und in der ſchroffen Herbigkeit der ſatiriſchen Ausfälle gegen das Chriſtenthum, gegen die franzöſiſche Revolution, gegen die deutſche Sprache, gegen Newton und gegen die Newtonianer, ja gegen das ganze Menſchengeſchlecht, welchem der Vorwurf der erbärmlichſten Schuftigkeit zufällt, liegt ein tief krankhafter Zug, der in Goethe's ſonſt ſo milder und lebensfroher Natur nur aus den trüben Erfahrungen der letzten Vergangenheit zu erklären iſt.

Wer den Taſſo geſchrieben hatte, wußte, daß der Gefahr grübleriſchen Inſichverſinkens am wirkſamſten vorgebeugt werde durch die Erfüllung mit einem großen Gegenſtand.

Auch während ſeiner erſten italieniſchen Reiſe war inmitten ſeiner umfaſſenden Kunſtſtudien und ſeiner großen dichteriſchen Schöpfungen unwandelbar in Goethe der Sinn für naturwiſſenſchaftliche Dinge rege geblieben. Eine Reihe der wichtigſten Aufgaben, deren Löſung er auf der Spur war oder auf der Spur zu ſein glaubte, harrte der endlichen Erledigung. Eben

hatte er in Venedig eine anatomiſche Entdeckung der epochemachendſten Art gemacht. Sehr natürlich alſo, daß jetzt naturwiſſenſchaftliche Forſchungen in ihm auf lange Zeit in den Vordergrund traten.

Kurz nach ſeiner Rückkehr aus Venedig, am 9. Juli 1790, ſchreibt Goethe an Knebel: »Mein Gemüth treibt mich mehr als jemals zur Naturwiſſenſchaft, und mich wundert nur, daß in dem proſaiſchen Deutſchland noch ein Wölkchen Poeſie über meinem Scheitel ſchweben bleibt.«

3.

Die erſten naturwiſſenſchaftlichen Schriften.

Jener dunkle Unendlichkeitsdrang, welcher in Goethe's Jugend die Idee und Stimmung der Fauſtdichtung hervorgerufen hatte, ward im Mannesalter genialſte Vielſeitigkeit. »Willſt Du ins Unendliche ſchreiten, geh im Endlichen nach allen Seiten.«

Wir wiſſen, wie in der denkwürdigen Wendung, welche um das Jahr 1780 in Goethe's Entwicklung eintrat, die ſchon auf der Univerſität warm gepflegten naturwiſſenſchaftlichen Neigungen ihm den lebhafteſten Antheil abgewannen und ſofort die herrlichſten Früchte trugen. Bald war Goethe's in allen Dingen ſchöpferiſcher Geiſt zu den folgereichſten Anſchauungen und Entdeckungen gelangt, die zuerſt zwar nur kühle, ja unfreundliche Begegnung fanden, ſich nichtsdeſtoweniger aber als unbedingt bahnbrechend erwieſen haben. Bereits aus dem Jahr 1784 ſtammt die Abhandlung »Den Menſchen wie den Thieren iſt ein Zwiſchenknochen der oberen Kinnlade zuzuſchreiben«; eine Entdeckung, die darum von ſo großer Bedeutung und Tragweite war, weil durch ſie die Grundbedingung aller vergleichenden Anatomie, die unabänderlich gleiche Geſetzmäßigkeit der organiſchen Bildung, die Folgerichtigkeit des oſteologiſchen Typus in

allen Geſtalten, zu klarſter Einſicht und Anerkennung kam. Und ebenſo war die Lehre vom Weſen der Pflanzenbildung, welche einige Jahre nachher unter dem Namen der Metamorphoſe der Pflanzen auf die wiſſenſchaftliche Umgeſtaltung der Botanik den tiefſten und nachhaltigſten Einfluß übte, bereits im Frühjahr 1786 in ihren Grundzügen abgeſchloſſen. Goethe ſelbſt ſpricht die leitende einheitliche Idee, welche dieſen verſchiedenartigen Studien zu Grunde lag, treffend aus, wenn er am 10. Juli 1786 an Frau von Stein ſchreibt: »Es iſt kein Traum, keine Phantaſie; es iſt ein Gewahrwerden der weſentlichen Form, mit welcher die Natur gleichſam nur immer ſpielt und ſpielend das mannichfaltige Leben hervorbringt. Hätte ich Zeit in dem kurzen Lebensraum, ſo getraute ich mich, dieſes Geſetz auf alle Reiche der Natur auszudehnen.«

Von Goethe's Umgebung, die ſeiner Uebermacht willenlos folgte, konnte Schiller in einem Briefe an Körner vom 12. Auguſt 1787 ärgerlich ſagen, daß ſie »ein bis zur Affectation getriebenes Attachement an die Natur« zur Schau trage; man ſuche lieber Kräuter und treibe Mineralogie als daß man ſich in philoſophiſche Demonſtrationen verfange. Aber in Bezug auf Goethe ſelbſt ſetzt Schiller in einem ſpäteren Briefe vom 1. November 1790 ergänzend hinzu, ſein Geiſt wirke und forſche nach allen Richtungen und ſtrebe ſich ein Ganzes zu erbauen; und dies eben ſei es, was ihn zum großen Mann mache.

Die italieniſche Reiſe war trotz der mächtigen Kunſtanregungen, welche ſie brachte, ſo wenig eine Unterbrechung der naturwiſſenſchaftlichen Neigungen und Beſchäftigungen Goethe's, daß ſie vielmehr auch nach dieſer Seite hin ſehr bedeutend in ſeinen Bildungsgang eingriff. Die alten Ideen wurden liebevoll ausgeſtaltet, neue Ideen ſtrömten hinzu, die ſein Denken und Sinnen auf Gebiete wieſen, die bisher ganz außer ſeinem Kreiſe gelegen hatten. In Oberitalien, in Rom, in Palermo, ſuchte

er in der üppigen Pflanzenwelt dem Geheimniß der Pflanzenerzeugung näher zu kommen. Was er im Norden nur vermuthen konnte, fand er hier offenbar. In der Verſchiedenheit erkannte er die urſprüngliche Gleichheit, im Wandelbaren das unwandelbar Typiſche; eine Forderung, die, wie Goethe ſich in der von ihm ſelbſt gegebenen Geſchichte ſeines botaniſchen Studiums höchſt bezeichnend ausdrückt (Bd. 36, S. 87), ihm damals freilich noch unter der ſinnlichen Form einer überſinnlichen Urpflanze vorſchwebte. Sodann führten ihn ſeine künſtleriſchen Bemühungen, beſonders ſeit dem Sommer 1787, mit leidenſchaftlichſtem Eifer zum Studium der menſchlichen Geſtalt; und es war ſehr natürlich, daß dieſes Studium, das durch Zeichnen und Modelliren ſich aller einzelnen Theile zu bemächtigen rang, bei ihm nicht ein ausſchließlich künſtleriſches blieb, ſondern ſich ſogleich mit ſeinen früheren phyſiognomiſchen und anatomiſchen Beſchäftigungen und Ideen auf's lebendigſte verknüpfte. Wenn Goethe in einem Briefe vom 23. Auguſt 1787 (Bd. 24, S. 87) bei dieſer Gelegenheit rühmt, daß die Sorgfalt, mit der er in der comparirenden Anatomie zu Werke gegangen, ihn nunmehr in den Stand ſetze, in der Natur und in den Antiken Manches im Ganzen zu ſehen, was den Künſtlern im Einzelnen aufzuſuchen ſchwer werde, und das ſie, wenn ſie es endlich erlangen, nur für ſich beſitzen und Anderen nicht mittheilen können, ſo kann (vgl. Bd. 36, S. 92. 93) kein Zweifel ſein, daß auch hier die Erkenntniß des ewig Geſetzmäßigen, des weſenhaft Typiſchen gemeint iſt, der Blick in die Werkſtatt der ſchaffenden Natur, das Aufmerken auf das allgemeine einfache Princip, auf welche die mannichfaltigen beſonderen Erſcheinungen der unendlichen Schöpfungsfülle zurückzuführen ſind. Und hier in Italien war es auch, wo ſich zum erſten Mal die Forſchungen und Grübeleien über Urſprung und Wirkung der Farbe ununterdrückbar in ſeine Seele drängten. Je ſtaunender der kunſtſinnige

Reiſende bemerkte, daß die Künſtler in der Behandlung des Colorits mehr nur nach ſchwankenden Ueberlieferungen und Empfindungen, mehr nach gewiſſen techniſchen Kunſtgriffen als nach klar erkannten und darum feſt bindenden Grundſätzen verfuhren, und je vergeblicher er ſich auch in der vorhandenen Kunſtliteratur nach genügender Aushilfe umſah, um ſo lebhafter und ſpornender bildete ſich in ihm die Ueberzeugung, daß man den Farben als phyſiſchen Erſcheinungen erſt von der Seite der Natur beikommen müſſe, wenn man in Abſicht auf Kunſt etwas über ſie gewinnen wolle. Welche unermeßliche Welt der bedeutendſten Aufgaben; zumal für einen Geiſt, der, um Goethe's eigene Worte zu gebrauchen, jedes entſchiedene Aperçu wie eine inoculirte Krankheit betrachtete, die man nicht mehr loswerde, bis ſie durchgekämpft ſei.

Schon war die Abfaſſung der Abhandlung über die Metamorphoſe der Pflanze begonnen, ſchon hatte Goethe mit den Ueberlieferungen der Newton'ſchen Farbenlehre vollſtändig gebrochen, als er im Frühjahr 1790 die venetianiſche Reiſe antrat. Dieſe venetianiſche Reiſe, bei welcher man meiſt nur an die venetianiſchen Epigramme zu denken pflegt, brachte auch eine ſehr wichtige naturwiſſenſchaftliche Ausbeute. Am 4. Mai berichtet Goethe in einem Brief an Herder's Gattin (Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 121), daß er durch einen ſonderbaren Zufall auf dem Judenkirchhof des Lido ein Stück Thierſchädel gefunden, der ihn in der Erklärung der Thierbildung um einen großen Schritt weiter gefördert. Ein glücklich geborſtener Schafſchädel erhob ihm die Anſicht, der er nach Maßgabe ſeiner Anſichten über das Weſen der Pflanzenbildung bereits ſeit längerer Zeit auf der Spur war, daß die ſämmtlichen Schädelknochen aus verwandelten Wirbelknochen entſtanden ſeien, zu wiſſenſchaftlicher Gewißheit. Eine Entdeckung, die bekanntlich auch Oken, völlig unabhängig von dem Vorgang Goethe's, im Auguſt 1806

auf einer Harzreiſe beim Ilſenſtein an einem gebleichten Hirſchſchädel machte. Virchow in ſeiner trefflichen Schrift »Ueber Goethe als Naturforſcher« ſagt S. 103: »Die Wirbeltheorie des Schädels geht im Weſentlichen darauf hinaus, daß die knöcherne Kapſel, welche das Gehirn umſchließt, nach demſelben Grundtypus zuſammengeſetzt und aufgebaut iſt wie die knöcherne Röhre, welche das Rückenmark umlagert, ſo daß jene Kapſel, der Schädel, eine höhere Entfaltung dieſer Röhre, des Rückgrathes oder der Wirbelſäule darſtellt, gleichwie das Gehirn ſelbſt als eine höhere und vollkommenere Entfaltung des Rückenmarkes zu betrachten iſt.«

Im Juli 1790 war die botaniſche Schrift vollendet. So wenig konnte man ſich den Dichter als Botaniker denken, daß es nur mit Mühe gelang, einen Verleger zu finden. Sie erſchien bei C. W. Ettinger in Gotha unter dem Titel: »Verſuch, die Metamorphoſe der Pflanze zu erklären, 3 Bl. und 86 S. in gr. 8.« Unmittelbar an dieſen Verſuch ſollte ſich, wie aus dem Briefwechſel mit Knebel hervorgeht, ein in gleichem Sinn gehaltener Verſuch über die Geſtalt der Thiere anſchließen; es galt, die allgemeinen Geſetze, nach welchen lebendige Weſen ſich organiſiren, zu erforſchen und darzuſtellen. Im Januar 1791 wurde dieſer Verſuch begonnen. Doch wurde er bald zurückgelegt, wahrſcheinlich weil der Verfaſſer fühlte, daß die Akten noch nicht genügend ſpruchreif ſeien. In den Jahren 1791 und 1792 erſchienen das erſte und zweite Stück der »Beiträge zur Optik«, die Anfänge der Farbenlehre. Im Januar 1795 entſtand, auf das Drängen Alexander's von Humboldt, der »Erſte Entwurf einer allgemeinen Einleitung in die vergleichende Anatomie, ausgehend von der Oſteologie«, an welchen ſich 1796 die »Vorträge über die drei erſten Kapitel dieſes Entwurfs« anſchloſſen. Die Theorie von der Metamorphoſe der Pflanzen wurde zur Theorie von der Metamorphoſe der Thiere fortgebildet.

Alle weſentlichen naturwiſſenſchaftlichen Ideen Goethe's ſind bereits in dieſen erſten Schriften ausgeſprochen. Was die Arbeiten der ſpäteren Jahre hinzufügten, war nur weitere Ausgeſtaltung.

Es muß der Geſchichte der betreffenden Fachwiſſenſchaften überlaſſen bleiben, die Stellung und Bedeutung, welche Goethe für ſie gewonnen hat, näher zu ſchildern. Eine umfängliche Literatur iſt vorhanden; nicht blos in Deutſchland, ſondern auch in England und Frankreich.

Nach dem heutigen Stand der Wiſſenſchaft hat ſich das Urtheil allgemein dahin feſtgeſtellt, daß Goethe's Verdienſte um die organiſchen Naturwiſſenſchaften ſehr tiefgreifende und bedeutende ſind, daß dagegen der Einſpruch der Phyſiker gegen die Vorausſetzungen und Ergebniſſe der Goethe'ſchen Farbenlehre ein durchaus berechtigter iſt.

Beginnt die eigentliche Wiſſenſchaft erſt dort, wo es gelingt, in der unzuſammenhängenden Maſſe Geſetzmäßigkeit, in den bunten und zerſtückelten Einzelthatſachen ein bindendes Allgemeinſames nachzuweiſen, ſo gebührt Goethe der unvergleichliche Ruhm, die leitenden Ideen, zu denen der Entwicklungsgang der organiſchen Naturwiſſenſchaften hindrängte und durch welche ihre gegenwärtige Geſtalt beſtimmt wird, zuerſt vorausgeſchaut und zum Theil ſelbſt wiſſenſchaftlich durchgeführt zu haben. Erſt von Goethe iſt die Wiſſenſchaft der Morphologie begründet worden.

Hören wir, wie H. Helmholtz in ſeinem ſachkundigen Aufſatz »Ueber Goethe's naturwiſſenſchaftliche Arbeiten« (Populäre wiſſenſchaftliche Vorträge, 1865. S. 34) dieſe Seite der Goethe'ſchen Thätigkeit kurz und treffend zuſammengefaßt hat. Während die Beſtrebungen der Zeitgenoſſen in der unendlichen Fülle noch meiſt ohne Leitfaden umherirrten oder noch ſo von der Mühe des trockenen Einregiſtrirens in Anſpruch genommen waren, daß ſie an weitere Ausſichten kaum zu denken wagten, war es Goethe

vorbehalten, zwei bedeutende Gedanken von ungemeiner Fruchtbarkeit in die Wiſſenſchaft hineinzuwerfen. Der erſte Gedanke war die Idee, daß die Verſchiedenheiten in dem anatomiſchen Bau der verſchiedenen Thiere aufzufaſſen ſeien als Abänderungen eines gemeinſamen Bauplans oder Typus, bedingt durch die Verſchiedenheit der Lebensweiſe, der Wohnorte und der Nahrungsmittel. Hatte Goethe in der Abhandlung über den Zwiſchenkiefer gezeigt, daß die Aehnlichkeit des Baues der Anlage nach auch in einem ſolchen Fall beſtehe, wo dieſe Aehnlichkeit den Anforderungen des vollendeten menſchlichen Baues offenbar nicht entſpricht und dieſen deshalb nachträglich durch Verwachſung der getrennt entſtandenen Theile angepaßt werden muß, ſo führte die Einleitung in die vergleichende Anatomie die Allgemeingiltigkeit dieſer neugewonnenen Anſchauung weiter aus und lehrte mit der größten Entſchiedenheit und Klarheit, daß alle Unterſchiede im Bau der Thierarten nur Veränderungen des einen Grundtypus ſeien, durch Verſchmelzung, Umformung, Vergrößerung, Verkleinerung oder gänzliche Beſeitigung einzelner Theile hervorgebracht. Die Nachfolger haben ein reicheres Material zuſammengehäuft und das blos im Allgemeinen Angedeutete in das Einzelne verfolgt; aber nicht nur, daß dieſe Idee auch heut noch die leitende Idee der vergleichenden Anatomie iſt, ſie iſt ſpäter auch nirgends beſſer und klarer als von Goethe ſelbſt ausgeſprochen. Die wichtigſte Modification iſt nur, daß man den gemeinſamen Typus nicht mehr für das ganze Thierreich zu Grunde legt, ſondern nach Cüvier mindeſtens vier thieriſche Typen oder Grundgeſtalten annimmt. Die zweite leitende Idee, welche Goethe in die organiſche Naturwiſſenſchaft einführte, ſprach eine ähnliche Analogie zwiſchen den verſchiedenen Theilen eines und deſſelben organiſchen Weſens aus, wie jene erſte zwiſchen den entſprechenden Theilen verſchiedener Arten. Die meiſten Organismen zeigen eine vielfältige Wiederholung einzelner Theile.

Am auffallendſten die Pflanzen. Indem Goethe, wie er erzählt, zuerſt bei einer Fächerpalme in Padua darauf aufmerkſam wurde, wie mannichfache Uebergänge zwiſchen den verſchiedenſten Formen die nacheinander ſich entwickelnden Stengelblätter einer Pflanze zeigen können, wie ſtatt der erſten einfachſten Wurzelblättchen ſich immer mehr und mehr getheilte bis zu den zuſammengeſetzteſten Fiederblättern entwickeln, gelang es ihm, ſpäter auch die Uebergänge zwiſchen den Blättern des Stengels und denen des Kelchs und der Blüthe, zwiſchen dieſen und den Staubfäden, Nectarien und Samengebilden zu finden und ſo zur Lehre von der Metamorphoſe der Pflanzen zu gelangen. Wie die vordere Extremität der Wirbelthiere ſich bald zum Arm beim Menſchen und Affen, bald zur Pfote mit Nägeln, bald zum Vorderfuß mit Hufen, bald zur Floſſe, bald zum Flügel entwickelt und immer eine ähnliche Gliederung, Stellung und Verbindung mit dem Rumpfe behält, ſo erſcheint das Blatt bald als Keimblatt, Stengelblatt, Kelchblatt, Blüthenblatt, Staubfaden, Honiggefäß, Piſtill, Samenhülle u. ſ. w., immer mit einer gewiſſen Aehnlichkeit der Entſtehung und Zuſammenſetzung, und unter ungewöhnlichen Umſtänden auch bereit, aus der einen Form in die andere überzugehen, wie z. B. Jeder, der reich gefüllte Roſen aufmerkſam betrachtet, die theils halb theils ganz in Blüthenblätter verwandelten Staubfäden erkennen wird. Dieſe Anſchauungsweiſe Goethe's iſt gegenwärtig in die Wiſſenſchaft vollſtändig eingebürgert, wenn auch über einzelne Deutungen noch geſtritten wird. Unter den Thieren iſt die Zuſammenſetzung aus ähnlichen Theilen ſehr auffallend in der großen Abtheilung der Geringelten, z. B. Inſecten, Ringelwürmer. Die Inſectenlarve, die Raupe eines Schmetterlings beſteht aus einer Anzahl ganz gleicher Körperabtheilungen, der Leibesringel; nur die erſte und letzte zeigen geringe Abweichungen. Bei ihrer Verwandlung zum vollkommenen Inſecte bewährt ſich ſehr leicht und deutlich

die Anſchauungsweiſe, welche Goethe in der Metamorphoſe der Pflanzen aufgefaßt hatte, die Entwicklung des urſprünglich Gleichartigen zu anſcheinend ſehr verſchiedenen Formen. Die Ringel des Hinterleibes behalten ihre urſprüngliche einfache Form, die des Bruſtſtücks ziehen ſich ſtark zuſammen, entwickeln Füße und Flügel, die des Kopfes entwickeln Kinnladen und Fühlhörner, ſo daß an vollkommenen Inſecten die urſprünglichen Ringel nur noch am Hintertheil zu erkennen ſind. Auch in den Wirbelthieren iſt eine Wiederholung gleichartiger Theile in der Wirbelſäule angedeutet. Aber es gehörte ein geiſtreicher Blick dazu, um im Schädel der Säugethiere die ausgeweiteten und umgeformten Wirbelringe wiederzuerkennen, während bei Amphibien und Fiſchen die Aehnlichkeit leicht erkennbar iſt. Ueber die Zahl und die Zuſammenſetzung der einzelnen Schädelwirbel wird noch viel geſtritten, aber der Grundgedanke hat ſich erhalten und iſt durchaus unantaſtbar.

Goethe wußte wohl, warum er in ſeinen letzten Lebenstagen den Streit zwiſchen Geoffroy St. Hilaire und Cuvier mit ſo lebhaftem Antheil verfolgte. Die Sache St. Hilaire's war die ſeine. Der berühmte Verfaſſer der Philosophie anatomique war, wenn nicht ſein Schüler, ſo doch ſein Bundesgenoſſe.

In den Beiträgen zur Optik von 1791 und 1792 ſucht Goethe nur die vermeintlichen Irrgänge der geltenden Lehre Newton's nachzuweiſen. Er wollte erſt für ſeinen Neubau Aufmerkſamkeit erregen und Fühlung gewinnen, er wollte die Theorie nicht eher vortragen, als bis ſie Jeder ſelbſt aus den Verſuchen nehmen könne und müſſe. Doch hatte ſich die Anſchauungsweiſe Goethe's, wie ſie zwanzig Jahre ſpäter von ihm in der »Farbenlehre« vorgetragen wurde, ſchon damals bereits völlig feſtgeſtellt.

Es iſt ein dämoniſches Wort, wenn Goethe in der Ge-

ſchichte der Farbenlehre (Bd. 39, S. 440) einmal die ſchmerzliche Bemerkung ausſpricht, daß die falſchen Tendenzen den Menſchen öfter mit größerer Leidenſchaft entzünden als die wahrhaften, und daß er Demjenigen weit eifriger nachſtrebt, was ihm mißlingen muß, als was ihm gelingen könnte. Man weiß, mit welcher verbitterten Zähigkeit Goethe ſein ganzes Leben hindurch grade an dieſem verfänglichſten Theil ſeiner Thätigkeit feſtgehalten hat. Die Wiſſenſchaft hat über Goethe's Farbenlehre einſtimmig und unabänderlich den Stab gebrochen. Allein ſo dilettantiſch unzulänglich Goethe in der eigentlichen Hauptfrage von den Urſachen der prismatiſchen Farben bleibt, ſeine Darſtellung der phyſiologiſchen und künſtleriſchen Seite der Farbenwirkung iſt ein Höchſtes genialſter Gedankentiefe und feinſter Empfindung. Goethe iſt immer der unerreichbare Meiſter, wo er der Natur ihre Geheimniſſe nicht mit Hebeln und mit Schrauben abzuzwingen braucht, ſondern in der unmittelbaren Wahrheit des ſinnlichen Eindrucks feſten Fuß hat. Daher kommt es, daß Goethe auch nach dieſer Seite hin auf die Phyſiologie die fruchtbarſte Einwirkung übte; Johannes Müller, der große Phyſiologe, bezeugt dankbar, daß, ſo wenig er ſich zu den phyſikaliſchen Grundlagen der Goethe'ſchen Farbenlehre bekennen mochte, er doch grade von ihr die bedeutendſte Anregung zu ſeinen epochemachenden Unterſuchungen über das Sehen empfing. Und daher kommt es auch, daß im Gegenſatz zu den Phyſikern die Maler, inſoweit ſie überhaupt von ſolchen Dingen Kenntniß nehmen, die wärmſten Parteigänger der Goethe'ſchen Farbenlehre ſind.

Angeſichts ſo großartiger Leiſtungen ſollte man ſich endlich einmal beſcheiden, einen Genius wie Goethe willkürlich meiſtern zu wollen und ſeine naturwiſſenſchaftlichen Beſtrebungen als eitel Zeitverluſt und unnütze Kraftzerſplitterung zu beklagen. Iſt es doch die tiefſte Eigenthümlichkeit Goethe's und der eigenſte Grund

ſeiner Größe, daß ſeine Thätigkeit niemals durch äußere Rückſicht, ſondern immer und überall nur durch ſein innerlichſtes und darum ununterdrückbares Bildungsbedürfniß bedingt und beſtimmt wurde. »Der lebhafte Menſch«, ſagt Goethe einmal ſtolz und treffend, »fühlt ſich um ſein ſelbſt willen und nicht für's Publicum da.«

Und Goethe war ſo aus dem Großen und Ganzen geſchnitten, daß alle verſchiedenen Zweige ſeines vielverzweigten Geiſteslebens einander auf's engſte berührten und in innigſter Einheit und Wechſelwirkung ſtanden. Wie Goethe ſeine ſchöpferiſche Bedeutung in der Naturwiſſenſchaft hauptſächlich nur dadurch erlangte, daß er die Natur als Künſtler betrachtete, d. h. daß ſein Denken nach einem bekannten, von Goethe ſelbſt freudig begrüßten Ausdruck ein anſchauend gegenſtändliches, oder, wie man auch treffend geſagt hat, ein Denken voll plaſtiſcher Imagination war, das die in der tauſendfältigen Miſchung und in dem bunten Gewühl der Einzelgeſtalten verborgene Harmonie zu entdecken, das geheimnißvoll geſetzmäßige Walten der ſchaffenden Idee ſinnig nachzuempfinden und nachzuerfinden vermochte, ſo wirkte dieſe lebendige Anſchauung und Erkenntniß von der ſtrengſten Geſetzlichkeit innerhalb der individuellſten und ſcheinbar ungebundenſten Naturgeſtaltung nun auch wieder auf die Einfachheit und Großheit ſeines künſtleriſchen Stils, ja auf die Hoheit und Maßbeſchränkung ſeiner ſittlichen Bildung und Geſinnung belebend und fruchtbringend.

„Dieſer ſchöne Begriff von Macht und Schranken, von Willkür
Und Geſetz, von Freiheit und Maß, von beweglicher Ordnung,
Vorzug und Mangel, erfreue Dich hoch. Die heilige Muſe
Bringt harmoniſch ihn Dir, mit ſanftem Zwange belehrend.
Keinen höheren Begriff erringt der ſittliche Denker,
Keinen der thätige Mann, der dichtende Künſtler; der Herrſcher,
Der verdient es zu ſein, erfreut nur durch ihn ſich der Krone.
Freue Dich, höchſtes Geſchöpf der Natur, Du fühleſt Dich fähig,

Ihr den höchſten Gedanken, zu dem ſie ſchaffend ſich aufſchwang,
Nachzudenken. Hier ſtehe nun ſtill und wende die Blicke
Rückwärts, prüfe, vergleiche, und nimm vom Munde der Muſe,
Daß Du ſchaueſt, nicht ſchwärmſt, die liebliche volle Gewißheit."

4.

Wilhelm Meiſter's Lehrjahre.

Die Erregung, welche die erſten Eindrücke der franzöſiſchen Revolution in Goethe hervorrieſen, war weder eine ſo andauernde noch eine ſo tiefe wie man gewöhnlich annimmt und wie ſich Goethe in trügeriſcher Rückerinnerung ſpäter gern ſelbſt überredete.

Wohl lebte Goethe jetzt eine Zeitlang mehr in naturwiſſenſchaftlichen als in dichteriſchen Beſtrebungen. Allein wir wiſſen, aus welchen tief innerlichen Bedürfniſſen und Bildungsanliegen ihm dieſe erwachſen waren. Wohl ließ ſich Goethe jetzt in Stunden überwallender Verſtimmung zu einzelnen Dichtungen hinreißen, von welchen jeder aufrichtige Freund Goethe's wünſchen möchte, er hätte ſie lieber nicht geſchrieben. Der Großcophta, der Bürgergeneral, die Aufgeregten, ſind politiſche Tendenzdichtungen der peinlichſten Art; der nach dem Vorbild von Gulliver's Reiſen entworfene Roman »Die Reiſe der Söhne Megaprazon's«, in welchem der Dichter eine freiere und weitere Umſchau zu gewinnen ſucht, verfällt in trübe Allegorik und Phantaſtik. Allein unmittelbar neben dieſen Grämlichkeiten ſteht der köſtliche Humor des Reineke Fuchs, deſſen packender Kraft ſich Niemand entziehen kann, obgleich Goethe in ſeinem Alter wunderlicherweiſe behauptete, er habe in dieſem ungeheu-

chelten Hof- und Regentenspiegel die ganze Welt für nichtswürdig erklären wollen.

Fast alle Besten der Zeitgenossen, auch Solche, die anfangs dem großen Ereigniß als einer neuen Morgenröthe zugejauchzt hatten, bebten erschreckt zurück, als alle die wüste Leidenschaftlichkeit und Pöbelherrschaft, die mit solcher gewaltsamen Umwälzung unausbleiblich verknüpft ist, entsetzlich zu Tage trat. Selbst Schiller, dessen Jugenddichtung doch so durchaus revolutionär ist, daß er von den französischen Revolutionären sogar zum französischen Ehrenbürger ernannt wurde, stellte sich unter die zornigsten Gegner der Revolution. Aufgewachsen in den Anschauungen und Gewöhnungen der stillen Reform des sogenannten aufgeklärten Despotismus war dieses Geschlecht noch ohne die von uns Nachgeborenen schwer erkaufte Erkenntniß, daß es um die politische Freiheit eine mißliche Sache sei, wenn sie nur von der Zufälligkeit und Willkür eines souveränen Einzelwillens abhänge und nicht durch die verfassungsmäßig lebendige Betheiligung des Volks ihre Grundlage und Bürgschaft in sich selbst habe. Wie also erst Goethe? Er, der seiner innersten Natur nach ein Fanatiker der Ruhe war, oder, wie er sich selbst auszudrücken pflegte, ein Kind des Friedens, das für und für mit der ganzen Welt in Frieden leben, ein Hüter reinlichen und geordneten Daseins, der lieber eine Ungerechtigkeit begehen als Unordnung ertragen wollte. Aber in Goethe's Stellung zur französischen Revolution ist wohl zu beachten, daß sein Widerstand nicht der Widerstand eines verrotteten Legitimisten ist. An den aristokratischen Sündern war ihm ebenso wenig gelegen als an den demokratischen. Er haßte die Wege der Revolution; aber insofern es sich in der Revolution um Abschaffung der alten Feudalreste, um Hebung und Befreiung der niederen und mittleren Volksklassen handelte, theilte er ihre Ziele. Er fühlte sich durch die wilden Gewaltthätig-

keiten und Ueberſtürzungen gequält und beläſtigt; aber es iſt irrig, wenn man ihm vorwirft, daß er darüber den geſchichtlichen Blick verloren. Nie iſt Größeres über die franzöſiſche Revolution geſagt worden als jenes epigrammatiſche Wort, das Goethe nach dem verunglückten Champagnefeldzug ſeinen Gefährten zurief: »Von hier und von heut geht eine neue Epoche der Weltgeſchichte aus, und Ihr könnt ſagen, Ihr ſeid dabei geweſen.«

Goethe erzählt in der anmuthigen Schilderung der Campagne von 1792, daß inzwiſchen ſeine Studien an der Farbenlehre ruhig ihren Gang gingen, ohne ſich durch die Kanonenkugeln und Feuerballen im mindeſten ſtören zu laſſen. Ja, die Thätigkeit Goethe's ſtockte nicht nur nicht während der Revolutionszeit, ſondern wurde ſogar eine geſteigerte. Je verworrener und trubelvoller ihn die Außenwelt umwogte, um ſo tiefer und inniger verſchloß er ſich in den ſtillen Bereich ſeines inneren Bildungslebens.

Es wird ſelten genügend beachtet, daß auch die Wiederaufnahme ſeines großen Romans von den Lehrjahren Wilhelm Meiſter's in die Revolutionsjahre fällt, obgleich genau bekannt iſt, daß der Verkauf an den Verleger und der Beginn des Drucks im Frühjahr 1794 erfolgte.

Als die tolle Schreckensherrſchaft in Frankreich am zügelloſeſten wüthete, ſchrieb Goethe an den Lehrjahren Wilhelm Meiſter's und Schiller an den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen. Und beide Dichter begegneten ſich, von einander unabhängig, in der gemeinſamen Anſchauung, vorerſt müſſe der gute und ſchöne Menſch erſtehen, bevor der gute und ſchöne Staat erſtehen könne.

Keiner Dichtung Goethe's gehört eine eingehendere Betrachtung als Wilhelm Meiſter's Lehrjahren. Sie iſt Goethe's eigenthümlichſte, faſt möchte man ſagen, perſönlichſte Dichtung.

Volle zwanzig Jahre hat ſich Goethe mit dieſer Dichtung getragen und ſeine geheimſte Bildungsgeſchichte in ſie niedergelegt. Der Dichter ſelbſt nennt den Helden ſein dichteriſches Ebenbild. Erſt im Wilhelm Meiſter findet das große Thema, das durch die ganze deutſche Sturm- und Drangperiode hindurchgeht und das im Werther und Fauſt und Taſſo in den verſchiedenartigſten Wendungen und mit den verſchiedenartigſten Löſungen immer und immer aufs neue erklingt, der Kampf zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, ſeinen letzten verſöhnenden Abſchluß.

Hier vor Allem iſt es daher von Wichtigkeit, einen Blick auf die Entſtehung und den Fortgang dieſer Dichtung zu werfen.

Die erſte Idee zu Wilhelm Meiſter's Lehrjahren reicht bis in die erſte Weimarer Zeit zurück. Wenn Goethe in den Annalen von den Jahren 1776—80 berichtet, Wilhelm Meiſter werde man in dieſer Epoche auch ſchon gewahr, obwohl nur erſt in den erſten Anſätzen oder, wie Goethe ſich ausdrückt, kotyledonenartig, ſo iſt dies mit ſeinen Tagebüchern und mit den gleichzeitigen Briefen Goethe's an Merck und an Frau von Stein durchaus übereinſtimmend. Das erſte Buch wurde im Sommer 1777 begonnen und im Sommer 1778 beendet. Dann aber trat eine überraſchend lange Pauſe ein. In das Jahr 1782 fällt die Ausführung des zweiten und dritten Buchs; in das Jahr 1783 und 1784 die Ausführung des vierten und fünften. Am 11. November 1785 war das ſechſte Buch abgeſchloſſen. Doch iſt ausdrücklich hervorzuheben, daß dieſe Eintheilung der Bücher nicht die jetzt vorliegende iſt. Die ſpätere Umarbeitung, welche Vieles ausmerzte und, um Goethe's eigenes Wort zu gebrauchen, Alles ſchärfer und fühlbarer aneinanderrückte, verkürzte den anfangs auf zwölf Bücher angelegten Roman auf acht. Jene ſechs Bücher ſind in der jetzigen Geſtalt die erſten vier Bücher, der erſte Theil.

Offenbar war in dieſer urſpünglichen Faſſung dem Theater ein noch viel breiterer Raum eingeräumt als jetzt. Am 5. Auguſt 1778 ſchreibt Goethe an Merck, dieſer möge ihm weder mittelbar noch unmittelbar in das theatraliſche Gehege kommen, da er ſelbſt in einem Roman, von deſſen erſtem Buch Merck bereits den Anfang geſehen, das ganze Theaterweſen vorzutragen gewillt ſei. Und als Schiller in einem Briefe vom 15. Juni 1795 das Bedenken ausſprach, daß es zuweilen ausſehe, als ſei der Roman eigens für den Schauſpieler geſchrieben, da er doch nur von dem Schauſpieler ſchreibe, antwortete Goethe, dieſe Ungehörigkeiten ſeien leider nicht ganz beſeitigte Reſte der früheren Behandlung. Trotzdem war es niemals blos auf einen ſogenannten Kunſtroman abgeſehen; ſelbſt wenn ſicher wäre, was R. Köpke im Leben Tieck's (Bd. 1, S. 329) nach Mittheilungen von Goethe's Mutter berichtet, daß urſprünglich eine Heirath Wilhelm's und Mariannens den Abſchluß bilden ſollte. Die Briefe an Frau von Stein bezeugen, wie auch die Schilderung der vornehmen Geſellſchaftszuſtände in ihren Vorzügen und Schwächen ſogleich von Anbeginn als ein ſehr weſentlicher Beſtandtheil gedacht war.

Die große und weite Grundidee des Romans liegt bereits in der Tagebuchbemerkung vom Februar 1778: »Beſtimmteres Gefühl von Einſchränkung und dadurch der wahren Ausbreitung«.

Und dieſe Grundidee kam zum feſten Abſchluß in jenem Plan, welchen Goethe, laut eines Briefes an Frau von Stein, am 8. December 1785 für die letzten Bücher entwarf. Es iſt dieſelbe reine und hohe Menſchheitsidee, deren dichteriſche Verherrlichung den Dichter 1785 auch in dem Lehrgedicht der Geheimniſſe beſchäftigte.

Auch in Italien hatte Goethe den Roman nicht aus den Augen verloren. Nicht nur, daß er denſelben mehrfach in ſeinem

italieniſchen Reiſebuch erwähnt; am 10. Februar 1787 ſchreibt er an den Herzog (Bd. 1, S. 71) ausdrücklich, Wilhelm Meiſter ſei am Schluß ſeiner Lehrlingsſchaft etwa im Alter von vierzig Jahren zu denken; alſo müſſe der Roman auch beendigt ſein, bevor er ſelbſt dieſes Alter überſchritten habe. Nichtsdeſtoweniger hatten ſich nach Goethe's Rückkehr andere Stimmungen und Arbeiten ſtörend vorgedrängt. Und iſt es auch nach Goethe's eigenem Bericht (Annalen 1796. Bd. 27, S. 57) unzweifelhaft, daß er kurz nach der Vollendung des Taſſo aufs neue Ernſt machte, dieſe frühe Conception weiterzubilden, zurechtzuſtellen und nach und nach dem Druck zu übergeben, ſo ſcheint zuerſt dieſe Wiederaufnahme doch nur langſam von Statten gegangen zu ſein. Es war eine Art von Selbſtzwang, als der Dichter im Anfang des Jahres 1794 den Entſchluß faßte, den Abdruck des erſten Theils endlich beginnen zu laſſen. Der Entſchluß war gewagt, zumal ſolches Arbeiten nach äußerer Nöthigung ganz außer Goethe's Natur lag. Aber es gelang auf's Beſte. Es war der erſte Segen, der ihm aus der eben aufblühenden Freundſchaft mit Schiller erwuchs, daß deſſen warme und thätige Theilnahme ihn zu raſtloſer Fortſetzung ſpornte. War Schiller früher nicht frei von ſelbſtſüchtigem Groll gegen Goethe geweſen, ſo hat er durch ſeine herrlichen Briefe über Wilhelm Meiſter, in welchen er Goethe's Sache ſo ganz zu ſeiner eigenen Sache machte, dieſe Schuld herrlich geſühnt. Am 26. Juni 1796 war das letzte Buch vollendet; freilich nur erſt vorläufig und erneuter Durchſicht bedürftig. Schiller ſendete die eingehendſten Bemerkungen, die Goethe dankbar und geſchickt benutzte. Endlich am 16. Auguſt konnte Goethe ſeinem großen Freunde den Schluß melden. Am 19. October war das gedruckte Exemplar in Schiller's Händen.

Goethe (Bd. 27, S. 57) nennt Wilhelm Meiſter's Lehrjahre eine der incalculabelſten Productionen, man möge ſie im

Ganzen oder in ihren Theilen betrachten; ja um ſie zu beurtheilen, fehle ihm ſelbſt beinah der Maßſtab.

Unzweifelhaft aber iſt die Grundidee voll und klar zu dichteriſchem Ausdruck gekommen.

Wilhelm Meiſter's Lehrjahre ſind eine Odyſſee der Bildung; eine abenteuerliche Irrfahrt durch die mannichfachſten und gefährlichſten Klippen, aber eine Irrfahrt mit glücklicher Heimkehr.

Bei ſeinem erſten Eintritt kann Wilhelm ſeine Verwandtſchaft mit Werther nicht verleugnen. Wir ſtehen noch durchaus in den Wirren und Stimmungen der Sturm- und Drangperiode., Wilhelm, der, wie Goethe in einem Briefe an Schiller ſcherzt, eigentlich Wilhelm Schüler heißen ſollte und nur durch Zufall den Namen Meiſter erwiſcht hat, iſt nicht ſo empfindſam und ſo eigenlaunig phantaſtiſch wie Werther, aber überſchwenglich iſt er auch. Er lebt nur in träumeriſchen Idealen und hat in ſeinem Innern keine Handhabe für die ſittliche Selbſtbeſchränkung, die für den Menſchen unverbrüchliche Pflicht und Nothwendigkeit iſt. Es iſt der leitende Gedanke des Romans, das reine und wahre Ideal dieſer Selbſtbeſchränkung aus dem dunkel . ſtrebenden Bildungsdrang des Helden herauszubilden. Im Werther und im erſten Theil des Fauſt der Idealismus bis zur Einſeitigkeit ſich ſelbſt zerſtörender Phantaſtik, im Taſſo der Sieg des Realismus bis zu verletzender Härte; im Wilhelm Meiſter die Erkenntniß und Verwirklichung des harmoniſch in ſich befriedigten Gleichgewichts. Wilhelm Meiſter's Lehrjahre ſind, nach Schiller's unübertrefflichem Ausdruck, die Bildungsgeſchichte eines Menſchen, der von einem leeren unbeſtimmten Ideal in ein beſtimmtes werkthätiges Leben tritt, ohne die idealiſirende Kraft dabei einzubüßen.

Es heißt ſich die innerſten Bedingungen der Kompoſition zum Bewußtſein bringen, wenn man genau verfolgt, in

welche Lebenskreiſe Wilhelm zu dieſem Behuf geführt wird und in welchem folgerichtigen und feinberechneten Stufengang dieſe verſchiedenen Lebenskreiſe einander ablöſen.

Das erſte Buch enthält die Expoſition. Man könnte es das Buch der Ueberſchwenglichkeit nennen. Schon als Knabe hatte Wilhelm ſeine glücklichſten Stunden nur in der ſelbſtgeſchaffenen Welt ſeiner Puppenkomödie verträumt, und dieſer idealiſtiſche Hang war mit den zunehmenden Jahren nur immer ſtärker geworden. Alle Ermahnungen blieben fruchtlos. Der Jüngling mag ſich nicht einengen in den engen Kreis des kaufmänniſchen Geſchäftslebens, für das ihn ſein Vater beſtimmt hat; er will überhaupt von der Philiſterei beſchränkter Häuslichkeit nichts wiſſen. Er ſchweift unſtet hin und her; ſein Ideal winkt ihm nur in Poeſie und Schauſpiel. Dieſes genialiſirende Leben findet ſeine Befriedigung in der Liebe zu Marianne. Sie iſt Schauſpielerin. Er glaubt den hellen Wink des Schickſals zu verſtehen, das ihm durch dieſe Liebe die Hand reichte, ſich aus dem ſtockenden ſchleppenden bürgerlichen Leben herauszureißen, aus dem er ſchon ſo lange ſich zu retten gewünſcht hatte. Aber ſchon naht ſich ihm mitten im erſten Vollgefühl ſeines jungen Glücks die erſte Enttäuſchung. Von Werner, ſeinem Jugendfreund, wird ihm ein glänzendes Bild von der Poeſie des Handels entfaltet. Und auf einer Reiſe lernt er Melina kennen, einen Schauſpieler, der die proſaiſche Noth des vagabundirenden Schauſpielerlebens in den herbſten Farben ſchildert, und der froh iſt, wenn er ſeinen Unterhalt in einer kärglichen Schreiberſtelle findet. Wie lernt hier Wilhelm das Leben von einer ſo ganz anderen Seite kennen als er ſich bisher in ſeiner Traumwelt gedacht hatte! Und zuletzt ſieht er ſich auch von der Geliebten treulos hintergangen; eine ernſte Mahnung, wie das von der Weltſitte emancipirte Leben die rächende Nemeſis in ſich ſelbſt trägt. Geheimnißvoll ragt bereits die räthſelhafte Geſtalt des Fremden

herein. Es bezeichnet den Grund und den Schluß aller Verwicklungen, die unſerem Helden noch bevorſtehen, wenn der Geheimnißvolle bedeutſam ihm zuruft: »Ich kann mich nur über denjenigen Menſchen freuen, der weiß, was ihm und Anderen nütze iſt und ſeine Willkür zu beſchränken arbeitet. Jeder hat ſein eigen Glück unter den Händen, wie der Künſtler eine rohe Materie, die er zu einer Geſtalt umbilden will. Aber es iſt mit dieſer Kunſt wie mit allen Künſten; nur die Fähigkeit wird uns angeboren, ſie will gelernt und ſorgfältig ausgeübt ſein.«

Iſt das phantaſtiſch Ueberſchwengliche, das einſeitig Innerliche, die Feindſchaft gegen alle feſte und beſtimmt begrenzte Wirklichkeit, das Grundübel, an welchem Wilhelm's Natur krankt, ſo gilt es, dieſe gleißende Phantaſtik in ihrer inneren Hohlheit und Unzulänglichkeit bloßzulegen. Und zwar in ihren verſchiedenen Formen und Spiegelungen. Dies iſt die treibende Idee der Handlung vom zweiten bis zum ſechſten Buch.

Am ungebundenſten tritt dieſe von aller feſten Lebensordnung losgelöſte Phantaſtik im zweiten Buch auf. Es iſt die Romantik des poetiſchen Vagabundenthums.

Wilhelm's Daſein war in der Wurzel getroffen. Er pfercht ſich in das gleichgültige Einerlei des täglichen Geſchäftslebens ein; aber ohne Troſt und ohne Freude. Es iſt nur die dumpfe Entſagung der Verzweiflung, die traurige Weisheit der Noth. Soll er dereinſt mit Freudigkeit in das thätige Leben treten, ſo muß er ſich erſt mit ſeiner bildungsbedürftigen idealen Seite abfinden. Er wird auf eine Geſchäftsreiſe entſendet. Er wird ſogleich dieſem nächſten Zweck ungetreu, ſobald er auf ſeiner Reiſe mit Schauſpielern zuſammentrifft. Nach wie vor lebt die Schauſpielkunſt als das höchſte, als das einzig freie und ideale Leben in ſeiner Seele. Wer wäre nicht hingeriſſen und entzückt von der dichteriſchen Fülle und Lieblichkeit der Schilderungen, in welchen uns zum erſten Mal Laertes und Philine

und der leichtfertige blonde Knabe Friedrich erſcheinen; wer wäre nicht auf's tiefſte ergriffen von der tief tragiſchen Kraft und Gewalt, mit welcher ſogleich bei dem erſten Eintreten Mignon's und des Harfners die ſpannende Ahnung erweckt wird, daß dieſe wunderſamen Geſtalten weit über alles gewöhnliche Menſchenſchickſal hinausragen! Und doch kann über Sinn und Abſicht des Dichters kein Zweifel ſein. Dieſes Abſehen von den Geſetzen und Bedingungen des wirklichen Lebens, ſcheinbar noch ſo ideal, iſt immer gefahrvoll und krankhaft. Philine und Friedrich, von der Natur ſo liebenswürdig angelegt, vergeuden ſich in liederlicher Frivolität; Laertes zeigt, wie ſelbſt ein tüchtiges Naturell, immer nur an die Scheinidealität eines von der Welt ausgeſchloſſenen Kreiſes gebunden, zuletzt malcontent wird und zum Philiſter herabſinkt; Mignon und der Harfner, das ahnen wir, verzehren ſich in ihrer dunklen, täglich ſich ſteigernden Gefühlsromantik.

Es iſt ein Meiſtergriff genialſter Art, daß uns das dritte Buch auf das Schloß des Grafen führt und jenes Vagabundenthum und die vornehme Welt in den reizvollſten Gegenſatz ſtellt.

Neben jener von der Welt geächteten und verpehmten Idealität erſcheint jetzt eine andere Art der Idealität, die nicht von der geſitteten Welt ausgeſchloſſen iſt, ſondern recht eigentlich deren höchſte Spitze zu ſein ſcheint. Die Schönheit der ariſtokratiſchen Umgangsformen, was iſt ſie anderes als die ſchöne Darſtellung der freien, von aller Enge des Lebens unabhängigen Perſönlichkeit? Doch wird leider auch dieſe Idealität nur in den allerſeltenſten Fällen wirklich von innerer, in ſich harmoniſcher Bildung getragen. Meiſt iſt ſie nur die äußerlich angelernte Idealität der Ceremonie, die Idealität der Etikette. Daher der pedantiſche Graf mit ſeiner anſpruchsvollen Steifheit und ſeinem veralteten Allegorienkram, der Baron mit ſeinem unreifen

Kunſtdilettantismus, die Offiziere, die überall den Schauſpielerinnen nachlaufen, die unwürdigen Zänkereien der Herrſchaften untereinander, die Baroneſſe, die frivol iſt, und die Gräfin, die nur darum rein iſt, weil ihr bisher die Verſuchung gefehlt hat. Wilhelm fühlt es, daß hier in der Stellung etwas liege, das die Erwerbung und den Genuß innerer Bildungsharmonie weſentlich erleichtere; aber er fühlt auch, daß hier nicht ſein ganzes Ideal, die reine Poeſie reinen Menſchenthums, zu finden ſei.

Das vierte und fünfte Buch ſchildert die Bühnenwelt. Iſt in der Wirklichkeit ſelbſt nirgends eine Stätte für ideales Daſein, wo iſt dieſe Stätte, wenn nicht vor Allem in derjenigen Kunſt, welche das volle perſönliche Leben iſt, aber das durch die ſchaffende Kraft des Dichters beſtimmte, das von idealer Schönheit durchgeiſtigte? Mehr noch als früher betrachtet Wilhelm die Schauſpielkunſt als würdigſte Lebensaufgabe; zumal ſeitdem die gewaltige Dichtung Shakeſpeare's, die er auf dem Schloſſe des Grafen durch Jarno's Vermittelung kennen gelernt, all ſein Sinnen und Denken erfüllt.

Wilhelm geht zu Serlo, einem befreundeten Schauſpieldirector. Er tritt auf die Bühne. Aber man ſieht es deutlich, obgleich er ſelbſt darüber im Dunkeln bleibt, ihm iſt die Kunſt nicht Selbſtzweck. Er ſucht in der Kunſt nur Das, was ſeiner Natur gemäß iſt und was er zum Nutzen ſeiner eigenen Bildung verwenden kann. Beſonders in die Betrachtung Hamlet's bohrt er ſich hinein; denn in dieſem findet er ſeine eigene unſtäte, thatfaule, vor der Härte des Lebens zurückſchreckende Schwäche. Aber iſt es denn wahr, daß dieſes Schauſpielerthum jemals für ſeine innere Ausbildung, namentlich für ſeine Charakterbildung, ſo fördernd und fruchtbringend ſein wird? Im Ge entheil: dem Künſtler der Bühne iſt es durch das eigenſte We en ſeiner Kunſt unendlich erſchwert, zugleich ein Künſtler ſeines Lebens zu ſein. Das Leben verlangt eine feſte Perſönlich-

keit, einen selbständigen Charakter; die dramatische Darstellung aber verlangt im graden Gegensatz das Verleugnen des eigenen Selbst, die Selbstentäußerung. Zwei verschiedene Erscheinungen sind daher im Schauspielerleben häufig bemerkbar; sie sind vom Dichter mit feinstem Blick herausgegriffen und mit wunderbarster psychologischer Kunst vor Augen gestellt. Entweder der Bühnenkünstler erreicht dies selbstlose Hineinschmiegen in fremde Charaktere; und dann kommt meist das Leben zu kurz. Es ist zwar nur Scherz, wenn es im »Jahrmarktsfest zu Plundersweilen« heißt, daß »es den Charakter verderbe, wenn man Verstellung als Handwerk treibt, in fremde Seelen spricht und schreibt, und wenn man das sehr oft gethan, nehme man auch fremde Gemüthsart an«; aber die Erfahrung zeigt, daß solche Künstler im Leben oft sehr leichtfertig und genußsüchtig sind, und die größten oft grade am meisten. So ist Serlo. Oder der Bühnenkünstler nimmt es umgekehrt mit dem Leben und der eigenen Charaktereigenthümlichkeit ernst und dann stellt er immer nur sich selbst dar. Auf der Bühne trägt ein solcher subjectiver Künstler seine heiligsten und geheimsten Gefühle zur Schau und entweiht sie; im Leben dagegen verfällt er ins Theatralische, in hypochondrische Selbstquälerei und in dieser reibt er sich endlich auf. So ist Aurelie. Hier also ist kein Heil für Wilhelm. »Flieh Jüngling! flieh« ruft ihm der Genius seines Lebens.

Für den heutigen Leser hat dieses scharfe Hervorheben des Schauspielerwesens und dessen breite Ausmalung etwas Befremdendes. Aber in der letzten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts war der fast fieberhafte Drang nach dem Theater ein sehr hervorstechender Zug in der allgemeinen Zeitstimmung. Auf der Bühne wollte man die Poesie der Leidenschaft verwirklichen, deren Verwirklichung das Leben versagte. Es ist wahrscheinlich, daß Goethe einige Motive von Moritz entlehnt hat, der ihm in Rom ein treuer Gefährte gewesen war. Im »Anton Reiser«

(Th. 4, S. 53) heißt es: »Es war kein ächter Beruf, kein reiner Darstellungstrieb, der ihn (Anton Reiser) zum Schauspielwesen zog; denn ihm lag mehr daran, die Scenen des Lebens in sich als außer sich darzustellen. Um seinetwillen wollte er die Lebensscenen spielen; sie zogen ihn nur an, weil er sich selbst darin gefiel, nicht weil an ihrer treuen Darstellung ihm Alles lag. Er täuschte sich selbst, indem er das für ächten Kunsttrieb nahm, was blos in den zufälligen Umständen seines Lebens gegründet war. Hätte er damals das sichere Kennzeichen schon empfunden, und gewußt, daß wer nicht über der Kunst sich selbst vergißt, zum Künstler nicht geboren sei, wie manche vergebliche Anstrengung, wie manchen verlorenen Kummer hätte ihm dies erspart! Allein sein Schicksal war nun einmal von Kindheit an, die Leiden der Einbildungskraft zu dulden, zwischen welcher und seinem wirklichen Zustande ein immerwährender Mißlaut herrschte und die sich für jeden schönen Traum nachher mit bitteren Qualen rächte.«

In Wilhelm's Abwendung von der Bühne liegt eine entscheidende Epoche. Der Grundirrthum seines Jünglingslebens, die falsche Idealistik, die Phantastik, ist überwunden. Alle Mühe ist umsonst, der Begrenztheit des Lebens entfliehen zu wollen. Es dämmert in ihm die Erkenntniß auf, daß Menschenglück und Menschenwürde nicht in der Verneinung, sondern in der richtigen Behandlung und Bewältigung der unüberspringbaren Wirklichkeit liege, oder, um mit den Worten des Romans selbst zu sprechen, daß der Mensch nicht eher glücklich sei, als bis sein unbedingtes Streben sich selbst seine Begrenzung bestimme.

Es folgt das sechste Buch. Es sind die Bekenntnisse der schönen Seele. Weil dieses Buch zunächst den Verlauf der Ereignisse unterbricht und das in ihm aufgestellte Charakterbild mit der Geschichte Wilhelm's unmittelbar nichts zu thun hat, wird es oft und wurde es namentlich bei dem ersten Erscheinen

des Romans als ſtörendes Einſchiebſel, als ſeltſame und willkürliche Epiſode betrachtet. Nur die äußerlichſte Oberflächlichkeit kann dies Urtheil theilen. Gehören dieſe Bekenntniſſe der ſchönen Seele nicht zur Einheit der Handlung, ſo gehören ſie doch untrennbar zur Einheit der Idee. Wie Wilhelm durch ſein einſeitig überſchwengliches Phantaſieleben zu krankhafter Kunſtphantaſtik gezogen wurde, ſo giebt es andere Naturen, beſonders weibliche, die durch daſſelbe einſeitig überſchwengliche Phantaſieleben der religiöſen Schwärmerei und Phantaſtik anheimfallen. Liebend gedachte der Dichter ſeiner mütterlichen Freundin Fräulein von Klettenberg. Vom Leben abgezogen, rein in ſich ſelbſt vergraben, iſt dieſe religiöſe Phantaſtik nichts als gefühlsſchwelgeriſche Selbſtbeſpiegelung, überreizte Empfindelei. Die ſchöne Seele reibt ſich auf, ebenſo wie Mignon und Aurelie.

Von jetzt ab betreten wir daher durchaus andere Anſchauungen und Ziele.

Die beiden letzten Bücher, das ſiebente und achte, ſpielen auf dem Schloß Lothario's. Wir ſtehen in einem Familienkreis, in dem ſich alle Richtungen vereinigen, die bis dahin nur vereinzelt ſich geltend gemacht hatten. Die Glieder dieſer Familie ſind Nachkommen der ſchönen Seele; ſie ſind unter deren gemüthserwärmender Einwirkung erzogen und aufgewachſen. Der Oheim beſitzt große Kunſtſammlungen; ſeine ganze Umgebung trägt das Gepräge dieſes lebendigen Kunſtſinnes. Die ſelbſtbewußte Lebensfreiheit, wie ſie das Eigenthum der höheren Stände iſt, tritt hinzu. Und dieſes ideale Walten erſcheint hier nicht blos in beſchaulicher Ruhe; ſondern alle Perſönlichkeiten, die dieſem Kreiſe angehören, ſtehen mitten im Kampfe und in der That des Lebens, die Frauen ſowohl wie die Männer. Es ſind hier alſo wieder die höheren Stände; denn dieſe konnten zu der Zeit, in welcher der Roman geſchrieben, faſt ausſchließlich nur zur Darſtellung und zum Genuß höherer Lebenskunſt kom-

men. Aber wie ganz anders iſt es hier als dort auf dem Schloſſe des Grafen! Dieſe Menſchen ſind gebildet durch ein vielbewegtes Leben, ſie befriedigen ſich nicht und kokettiren nicht mit eitler Repräſentation, ſie ſtreben eifrig nach Erwerb und praktiſcher Thätigkeit; ſie ringen und forſchen, freilich in Form der damals herrſchenden Geheimbünde, nach den höchſten Lebens- und Bildungsmächten. Wilhelm ſieht hier vor Augen, was er vergeblich ſo lange geſucht hat. Der Bruch mit ſeinem überſchwenglichen empfindungsſeligen Weſen wird immer vollſtändiger; er erkennt die Nothwendigkeit und Bedeutung des feſten, aus ſich herausgehenden, in den Gang der Dinge eingreifenden Lebens. Zu glücklicher Stunde wird ihm ein Sohn überbracht, der ihm als Pfand von Mariannen's Liebe geblieben iſt; erſt durch die Sorge für unſere Kinder lernen wir die Nothwendigkeit des Schaffens nach außen, die Sammlung der Kräfte. Er tritt in das werkthätige Leben zurück, in das einſt von ihm ſo ſehr verachtete.

Alſo jene Zeit, die er auf ſeine innere Bildung verwendete, wäre verloren? Werner zeigt ſich wieder. Was hat Wilhelm für ein ganz anderes freieres Behaben! Wie vortheilhaft ſticht er ab gegen dieſen kargen Geſchäftsphiliſter! In dem köſtlich erfundenen Umſtand, daß der Graf, der nur die äußere Form Beachtende, ihn für einen Lord hält, liegt fein ironiſch das gleiche Urtheil.

Schiller ſchreibt über dieſe wichtige Scene zwiſchen Werner und Wilhelm in einem Briefe an Goethe vom 3. Juli 1796 vortrefflich: »Gar ſehr habe ich mich über Werner's traurige Verwandlung gefreut; er muß endlich ſelber darüber erſtaunen, wie weit er hinter ſeinem Freunde zurückgeblieben iſt. Dieſe Figur iſt auch deswegen ſo wohlthätig für das Ganze, weil ſie den Realismus, zu welchem Sie den Helden des Romans zurückführen, verklärt und veredelt. Jetzt ſteht er in einer ſchönen

menſchlichen Mitte da, gleich weit von der Phantaſterei und Philiſterhaftigkeit, und indem Sie ihn von dem Hang zur erſten ſo glücklich heilen, haben Sie vor der letzteren nicht weniger gewarnt.«

In dieſer neuen, auf werkthätiges Handeln geſtellten Stimmung glaubt Wilhelm in der hellen und liebenswürdigen, aber ſchwungloſen Haushälternatur Thereſen's ſeine Ergänzung und das Ziel ſeines ſuchenden Bildungsdranges gefunden zu haben. Es iſt eine Verirrung; nur eine neue Einſeitigkeit ſtatt der alten. Dazu hat er zu viel Idealität, zu viel Harmonie und Poeſie in ſich. Natalie, in ihrer reinen und ſicheren Thätigkeit werkthätig und ideal zu gleicher Zeit, und mehr noch als Jene, die ihr den Namen einer ſchönen Seele vorweggenommen hat, in Wahrheit eine ſchöne Seele, iſt in naiv edler Weiblichkeit durch ihre Natur das, was Wilhelm erſt durch langen Kampf ſich hat mühſam erringen müſſen. Sie iſt es wenigſtens ihrem Weſen nach, obgleich der Dichter verſäumt hat, ſie zu feſter Plaſtik herauszugeſtalten. Hier ſieht Wilhelm ſeine innerſte Befriedigung, ſeine Verſöhnung. Auch Natalie liebt ihn. Und dadurch, daß dieſe ihn als Ihresgleichen erkennt und in ihm ihre eigene Seelenharmonie wiederfindet, ſind Wilhelm's Lehrjahre geſchloſſen. Der Schüler iſt zum Meiſter geſprochen.

Es iſt ein feiner und tiefer Zug, daß alle Heirathen, mit denen der Roman ſchließt, ſogenannte Mißheirathen ſind. »Sobald es auf etwas rein Menſchliches ankommt«, ſagt Schiller in einem ſeiner Briefe in Betreff dieſes Zuges, »ſind Geburt und Stand in ihre völlige Nullität zurückzuweiſen; und zwar, wie billig, ohne auch nur ein Wort darüber zu verlieren.« Trotzalledem erſcheinen neben dieſer Verbindung Wilhelm's und Natalien's die Verbindungen Lothario's und Thereſen's, Friedrich's und Philinen's, Jarno's und Lydia's nur als ſehr alltägliche Verhältniſſe. Der Dichter iſt auf's ſorgſamſte bemüht, die

innerſte Weſensgleichheit Wilhelm's und Natalien's recht deutlich vor Augen zu ſtellen. Für Wilhelm iſt dieſes ſich ſelbſt Wiederfinden in der vollendeten Harmonie reiner und idealer Weiblichkeit das letzte Ergebniß und der Abſchluß all ſeiner Kämpfe.

Wilhelm war ausgegangen nach der Schauſpielkunſt und er hat die Lebenskunſt erobert. Er ſuchte die Idealität des ſchönen Scheins und er fand die Idealität der ſchönen Wirklichkeit. Er wollte des Vaters Eſelin ſuchen und er fand ein Königreich.

Nicht eine Verherrlichung ariſtokratiſcher Ausſchließlichkeit oder thatloſen Genußlebens, wie man wohl ſinnlos gemeint hat, iſt dieſe gewaltige Dichtung, ſondern im Gegentheil, nach Friedrich Schlegel's Ausdruck, recht eigentlich ein Roman gegen das Romantiſche, die ernſte Abmahnung von aller Zweckloſigkeit und Schönſeligkeit, die feſte Einfügung ausſchweifender Genialitätsſucht in das Weſen und Walten der feſtgeordneten bürgerlichen Geſellſchaft, die Erziehung zur Arbeit und Werkthätigkeit, freilich nicht zur dumpf banauſiſchen, philiſterhaft verkümmerten, ſondern zur geiſterfüllt menſchenwürdigen, zu der im antiken Sinn freien und edlen.

Hier war es, wo ſpäter die Fortſetzung einſetzte. Schon in einem Briefe Goethe's an Schiller vom 12. Juli 1796 wird ausdrücklich dieſe Fortſetzung in Ausſicht genommen. Die Wanderjahre Wilhelm Meiſter's gehören ebenſo unverbrüchlich zu den Lehrjahren wie der zweite Theil des Fauſt zum erſten. Man muß nicht der Idee entgelten laſſen, was nur die Schuld der ſinkenden Dichterkraft iſt.

Blicken wir zurück auf dieſe reiche und vielgeſtaltige Welt, die wir durchwandert haben!

Es iſt eine überaus bedeutſame Thatſache, daß ſich nirgends auch nur die leiſeſte Spur einer Einwirkung des öffentlichen Lebens, einer Einwirkung von Staat- und Gemein-

weſen findet. Wir ſagen dies nicht im Sinn eines Vorwurfs, ſondern im Sinn unbefangener geſchichtlicher Erkenntniß. Wie Schiller, der höchlich verwundert war, daß das weit ausgreifende Bildungsſtreben des Helden in einem Zeitalter, das ſich vorzugsweiſe gern das philoſophiſche nannte, niemals das Bedürfniß nach Philoſophie empfinde, ſich dieſe Uebergehung der Philoſophie nur aus der Eigenart von Goethe's Naturell erklären konnte, deſſen Weite und Sinnenfriſche ihm alles ſpeculative Wiſſen erſetze, ſo iſt dieſe für uns ſo auffällige Uebergehung alles öffentlichen Lebens nur der getreue Ausdruck der deutſchen Wirklichkeit des achtzehnten Jahrhunderts, die zwar eine überſchwellende Fülle von Innerlichkeit und Idealität, aber in ergreifendem Gegenſatz kein thätiges und lebendiges Volksthum, zwar eine hohe und große Seele, aber nur einen dürftigen und verkümmerten Körper hatte, und die von Goethe ſelbſt treffend charakteriſirt wird, wenn Werner zu Lothario ſagt, daß er in ſeinem ganzen Leben nie an den Staat gedacht habe und Abgaben und Zölle nur bezahle, weil es einmal ſo hergebracht ſei.

Ohne es zu wiſſen und zu wollen, iſt eben jedes Kunſtwerk tieferen Gehalts eine monumentale Spiegelung, ein Zeugniß und ein Denkmal der jedesmaligen Zeit- und Weltverhältniſſe, aus denen es hervorgegangen.

Der Tiefe der Idee entſpricht die Tiefe und Poeſie der dichteriſchen Geſtaltung.

Am 7. Januar 1795 ſchrieb Schiller, nachdem er ſo eben die beiden erſten Bücher geleſen hatte, an Goethe: »Ich kann das Gefühl, das mich beim Leſen dieſer Schrift, und zwar in zunehmendem Grade, je weiter ich darin komme, durchdringt und beſitzt, nicht beſſer als durch eine ſüße und innige Behaglichkeit, durch ein Gefühl geiſtiger und leiblicher Geſundheit ausdrücken; ich erkläre mir dieſes Wohlſein von der durchgängig

darin herrſchenden Klarheit, Glätte und Durchſichtigkeit, die auch nicht das Geringſte zurückläßt, was das Gemüth unbefriedigt und unruhig läßt, und die Bewegung deſſelben nicht weiter treibt, als nöthig iſt, um ein fröhliches Leben anzufachen und zu erhalten.« Und am 2. Juli 1796, als das Ganze vollendet vor ihm lag, ſetzt Schiller hinzu: »Eine würdige und wahrhaft äſthetiſche Schätzung des ganzen Kunſtwerks iſt eine große Unternehmung. Es gehört zu dem ſchönſten Glück meines Daſeins, daß ich die Vollendung dieſes Productes erlebte, daß ſie noch in die Periode meiner ſtrebenden Kräfte fällt, daß ich aus dieſer reinen Quelle noch ſchöpfen kann. Wie lebhaft habe ich bei dieſer Gelegenheit erfahren, daß das Vortreffliche eine Macht iſt und daß es dem Vortrefflichen gegenüber keine Freiheit giebt als die Liebe. Ich kann Ihnen nicht beſchreiben, wie ſehr mich die Wahrheit, das ſchöne Leben, die einfache Fülle dieſes Werkes bewegte. Ruhig und tief, klar und doch unbegreiflich wie die Natur, ſo wirkt es und ſo ſteht es da, und Alles, auch das kleinſte Nebenwerk, zeigt die ſchöne Gleichheit des Gemüthes, aus dem Alles gefloſſen iſt.« Dieſelbe reine Hingebung und Bewunderung iſt in den Briefen Schiller's an Körner.

Nur gegen den Schluß, beſonders im letzten Buch, wird die Löſung der vielverſchlungenen Entwicklung überhaſtet. Der ſonſt ſo behaglich umſtändliche und gelaſſene Vortrag wird knapper und ſkizzenhafter; die neu auftretenden Charaktere, ſogar die wichtigſten, wie insbeſondere die hohe Geſtalt Natalien's wird mehr nur angelegt als liebevoll künſtleriſch durchgeführt. Goethe ſelbſt bekennt in einem Briefe vom 13. Auguſt 1796, daß er künftig dieſen letzten Band zu zwei Bänden werde erweitern müſſen, um etwas mehr Proportion in die Ausführung zu bringen; ein Vorſatz, der leider unerfüllt geblieben iſt.

Schiller hat in ſeinen Briefen, auf welche man immer wieder zurückkommen muß, wo es ſich um Wilhelm Meiſter han-

delt, trefflich hervorgehoben, wie glücklich die Wahl des Helden war, inſofern in einem ſolchen Fall überhaupt von bewußter Wahl geſprochen werden darf. Wilhelm's Natur iſt nicht eine vordringend handelnde, ſich feſt aus ſich ſelbſt beſtimmende, ſondern eine weſentlich empfangende, weich bildſame, innerlich grübleriſche. Die Dinge, welche rings um ihn und an ihm geſchehen, ſind die thätigen Kräfte und Mächte; er ſelbſt iſt nur die reine und treue Empfänglichkeit und Bildſamkeit, die die Dinge in ſich aufnimmt und auf ſich wirken läßt. Allein die Anlage der ganzen vollen Menſchennatur oder, um mit dem Roman ſelbſt zu reden, die Vorempfindung der ganzen Welt liegt in ihm, und die treibende Kraft und der innerſte Kern ſeines Weſens iſt der dunkle ununterdrückbare Hang, dieſe Vorempfindung ſich zu klarer Erkenntniß und zu voller Bethätigung zu bringen. Daher überall der Ausblick ins Weite und Freie, die ungezwungene Entfaltung eines möglichſt allgemeinen und allſeitigen Weltbildes; und doch zugleich die feſte Sicherung der unerläßlichen künſtleriſchen Einheit, die nothwendige Beziehung aller bunten Einzelheiten auf ein letztes entſcheidendes Ziel. Am 5. Juli 1796 ſchreibt Schiller an Goethe: »Kein anderer Charakter hätte ſich ſo gut zu einem Träger der Begebenheiten geſchickt, auch wenn ich ganz davon abſehe, daß nur an einem ſolchen Charakter das Problem aufgeworfen und gelöſt werden konnte. Sein Hang zum Reflectiren hält den Leſer im raſcheſten Lauf der Handlung ſtill und nöthigt ihn immer vorwärts und rückwärts zu ſehen und über Alles, was ſich ereignet, zu denken. Er ſammelt, ſo zu ſagen, den Geiſt, den Sinn, den inneren Gehalt von Allem ein, was um ihn herum vorgeht, verwandelt jedes dunkle Gefühl in einen Begriff und Gedanken, ſpricht jedes Einzelne in einer allgemeinen Formel aus, legt uns von Allem die Bedeutung näher, und, indem er dadurch ſeinen eigenen Charakter erfüllt, erfüllt

er zugleich auf's vollkommenſte den Zweck des Ganzen. In ihm wohnt ein reines und moraliſches Bild der Menſchheit, an dieſem prüft er jede äußere Erſcheinung derſelben, und indem von der einen Seite die Erfahrung ſeine ſchwankenden Ideen mehr beſtimmen hilft, berichtigt und ergänzt eben dieſe Idee, die innere Empfindung, gegenſeitig wieder die Erfahrung.« Damit iſt freilich nicht ausgeſchloſſen, daß der Dichter ſeinem künſtleriſchen Grundſatz, daß der Held des Romans im Gegenſatz zum ſelbſtthätig handelnden Helden des Dramas eine vorwiegend paſſive, von außen beſtimmbare Natur ſein müſſe, eine unleugbar allzugroße Ausdehnung gegeben hat. Hier beſonders rächt es ſich, daß die Schlußkapitel, welche die erlangte Meiſterſchaft des Lehrlings darzuſtellen und zu beweiſen hatten, nicht zum vollen Austrag gekommen ſind. Auch Schiller tadelte dieſen empfindlichen Mangel an Selbſtändigkeit. Offenbar hat Goethe dieſen Tadel vor Augen, wenn er Jarno zu Wilhelm ſagen läßt: »Sie ſind verdrießlich und bitter, das iſt ſchön und gut; wenn Sie nur einmal recht böſe werden, ſo wird es noch beſſer ſein.« Ein nachträglicher Strich; wohl bedacht, aber in dieſer Vereinzelung wirkungslos.

Und ein Meiſtergriff höchſter Art, wie er nur dem gewaltigſten Dichtergeiſt aufgehen und gelingen kann, iſt die großartige Kunſt, wie der Dichter es verſtanden hat, dieſe Dichtung, die ſo ganz und gar auf dem Boden der unmittelbarſten Gegenwart und Wirklichkeit ſteht, nichtsdeſtoweniger mit der ergreifendſten Spannung und Erſchütterung des Wunderbaren und über das gewöhnliche Menſchendaſein Hinausragenden zu durchziehen und zu durchglühen, ohne doch einen Augenblick die Grenze des rein Menſchlichen und in ſich Möglichen zu überſchreiten. Einerſeits geſchieht dies durch die geheimnißvolle Führung Wilhelm's durch einen verborgenen, dem Freimaurer- und Illuminatenthum nachgebildeten Erziehungsorden, die die

Phantaſie erregt und anreizt, und die doch zugleich ein ſo weſentlicher Zug der geſchilderten Zeit iſt, daß ſie die Wahrheit und Lebendigkeit des Zeitbildes nur ſteigert und vervollſtändigt. Und andererſeits und zwar ganz vornehmlich geſchieht es durch die wunderſam mächtigen Geſtalten Mignon's und des Harfners. Keine Literatur der Welt hat etwas aufzuweiſen, was mit der tief ſeelenvollen und doch feſt plaſtiſchen Art dieſer Geſtalten auch nur entfernt vergleichbar wäre. Es iſt bemerkenswerth, daß, während Goethe doch ſonſt in ſeinen Briefen und Selbſtbekenntniſſen an Mittheilungen über den Urſprung ſeiner dichteriſchen Charaktere nicht karg iſt, über den Urſprung Mignon's und des Harfners keinerlei Auskunft vorliegt. Aechte Poeſie der Romantik; unaufgeſchloſſene Innerlichkeit, die faſt nur die elementare Sprache der Geberde und des muſikaliſchen Geſangs kennt; ganz Sehnſucht, ganz Schmerz, fremdartig und räthſelhaft, und doch, wenn wir dann die Vergangenheit dieſer Geſtalten erfahren, pſychologiſch folgerichtig und in ſich nothwendig. Mochte es zunächſt das äußere Romanbedürfniß ſein, das den Dichter zu dieſen tief erſchütternden Erfindungen führte; die Idee ſelbſt wird durch ſie vertieft. Der Roman weiſt in dieſen Geſtalten ahnungsvoll über ſich ſelbſt hinaus. Ueber uns und um uns der helle und warme Sonnenſchein des ernſt erſtrebten und endlich glücklich erreichten höchſten Bildungsideals; und zugleich das im Walten der Natur Unergründliche und Unberechenbare, die dämoniſche Nachtſeite, die unentrinnbare Tragik.

Wie oft wird von der landläufigen Schulrhetorik das Wort Quintilian's wiederholt, daß man einen Jeden darnach beurtheilen könne, inwieweit ihm Cicero gefalle! Auf Goethe und insbeſondere auf Wilhelm Meiſter's Lehrjahre angewendet, wird dieſes ſchönredneriſche Wort eine tiefe geſchichtliche Wahrheit. Wilhelm Meiſter's Lehrjahre empfindet und verſteht nur, wer

ſelbſt die trübe Wirrniß des modernen Bildungslebens in ſich durchlebt und durchkämpft und zuletzt den ſicheren Port reiner und harmoniſcher Daſeinsbefriedigung gefunden hat.

Schiller ſchreibt am 19. Juni 1795 an Goethe: »Ich möchte mit Dem nicht gut Freund ſein, der dieſen Roman nicht zu ſchätzen wüßte.«

Drittes Kapitel.

Schiller's geſchichtliche und philoſophiſche Studien.

1.

Die geſchichtlichen Werke und die Hinwendung zu den Alten.

Im Juli 1787 war Schiller von Dresden nach Weimar übergeſiedelt.

Es war ein ſchwerer Entſchluß, von Körner zu ſcheiden; aber dem raſtlos Strebenden erſchien dieſer Entſchluß als unbedingte Nothwendigkeit. Allerlei äußere Umſtände hatten dabei eingewirkt. Nach Weimar zog ihn die Erinnerung an Charlotte von Kalb, deren Bild durch den unglücklichen Ausgang einer leidenſchaftlichen Neigung, welche ihn in Dresden eine Zeitlang umſtrickt hatte, nur um ſo ſtrahlender wieder in ſeiner Seele erwacht war. Nach Weimar zog ihn beſonders auch das ſehnliche Verlangen nach einer geſicherten Lebensſtellung, die er dort um ſo leichter erringen zu können hoffte, je huldvoller der Herzog bereits vor Jahren bei erſter flüchtiger Begegnung ſich gegen ihn bezeugt hatte. Allein der letzte ausſchlaggebende Grund lag doch vor Allem in Schiller's innerer Bildungsgeſchichte. Je tiefer die Geiſtesrevolution war, die ſich in Schiller vorbereitete, um ſo unabweislicher drängte es ihn nach größeren Verhältniſſen

und nach einem neuen anregenden Verkehr, in welchem er nicht immer blos der Gebende, ſondern auch der Empfangende ſei. Noch am 9. März 1789 ſchreibt Schiller an Körner, daß, ſo ſchmerzlich er die Glückſeligkeit ihres ruhigen Zuſammenlebens miſſe, ihn dieſer Schritt der Trennung doch niemals gereuen werde; das innere Leben ſeines Geiſtes ſei die einzige Angelegenheit, die er auch der Freundſchaft nicht zum Opfer bringen dürfe.

Wir treten in die zweite Entwicklungsepoche Schiller's.

Schiller war jetzt achtundzwanzig Jahre alt. Das jugendliche Ungeſtüm lag hinter ihm. Der Dichter des Don Carlos ſuchte das Ideal nicht mehr wie der Dichter der Räuber in der phantaſtiſchen Verneinung und Ueberſpringung der Wirklichkeit, ſondern in deren menſchenwürdiger Erfüllung und Umbildung. Die Phantaſie, die einſt ſo ungebärdige, hatte ihre unverbrüchlichen Schranken erkannt und begann, um Schiller's eigenen Ausdruck in einem ſeiner Briefe an Baggeſen (vgl. J. Baggeſen's Briefwechſel mit K. L. Reinhold. Bd. 1, S. 426) beizubehalten, mit der Vernunft ein zartes und ewiges Band zu knüpfen. Der trübe Weltſchmerz der Sturm- und Drangperiode hatte ſich zum warmen Herzensbedürfniß nach einer ſchönen und veredelten Humanität geklärt.

Als Schiller im Spätherbſt 1787 Bauerbach wiederbeſucht hatte, meldete er an Körner: »Ich war wieder in der Gegend, wo ich von 82 bis 83 als ein Einſiedler lebte. Damals war ich noch nicht in der Welt geweſen; ich ſtand, ſo zu ſagen, ſchwindelnd an ihrer Schwelle und meine Phantaſie hatte ganz erſtaunlich viel zu thun. Jetzt nach fünf Jahren kam ich wieder, nicht ohne mannichfache Erfahrungen über Menſchen, Verhältniſſe und mich. Jene Magie war wie weggeblaſen. Ich fühlte nichts. Keiner von allen Plätzen, die ehemals meine Einſamkeit intereſſant machten, ſagte mir jetzt etwas. Alles

hatte ſeine Sprache an mich verloren. An dieſer Verwandlung ſah ich, daß eine große Veränderung mit mir ſelbſt vorgegangen war. Und mußte ſie nicht? Wie viele neue Gefühle, Schickſale und Situationen lagen nicht in dieſem Zwiſchenraum. Eure Erſcheinung, unſere ganze Freundſchaft, ganz Mannheim mit ſeinen Freuden und Leiden, Charlotte, Weimar, eine ganz neue Epoche meines Denkens!«

Und Alles vereinigte ſich, dieſe tiefgreifende Wandlung Schiller's zu nähren und zu vollenden. Es kam die Liebe zu Charlotte von Lengefeld und die tiefe innige Freundſchaft zu deren Schweſter Caroline. Schon von dem erſten idylliſchen Zuſammenleben in Volkſtädt und Rudolſtadt im Sommer 1788 meldet Caroline von Wolzogen (Th. 1, S. 271), Schiller ſei ruhiger und klarer geworden, ſeine Erſcheinung wie ſein Weſen anmuthiger, ſein Geiſt den phantaſtiſchen Anſichten des Lebens, die er bis dahin nicht ganz verbannen konnte, abgeneigter. Und Schiller ſelbſt rühmt in einem Briefe an Körner (Bd. 1, S. 354), obgleich er dieſem ſeine neu aufkeimende Liebe noch ſorgſam verhehlte, dieſer Sommeraufenthalt habe ihn ſich ſelbſt wiedergegeben und auf ſein ganzes inneres Weſen den wohlthätigſten Einfluß geübt. Die aufreibende und ungeſunde Leidenſchaft zu Charlotte von Kalb erloſch. »Alle romantiſchen Luftſchlöſſer«, ſchreibt Schiller am 9. März 1789 an Körner, »fallen ein; und nur, was wahr und natürlich iſt, bleibt ſtehen.« Die Berufung nach Jena zu einer Profeſſur, welche er im Mai 1789 antrat, wenn auch zunächſt nur neue Sorge und Arbeitslaſt bringend, gab das ſchmerzlich entbehrte Gefühl feſter Einfügung in den Gang und die Verhältniſſe bürgerlicher Ordnung. Zuletzt nach gar manchen bangen Zweifeln und Kämpfen als krönender Schlußſtein die lang erſehnte Verheirathung. Sanfte Befriedigung und die Freude harmoniſchen Gleichgewichts ſpricht aus allen Briefen Schiller's aus dieſer Zeit. Und dieſes Gefühl ruhigen ſtillinni-

gen Glücks wuchs und erfüllte ſich mit jedem Jahr immer tiefer und tiefer, obgleich, wie wir jetzt wiſſen, dieſe Ehe anfänglich ein ſehr bedenkliches Wagniß war, da auch die Zuneigung Schiller's zu ſeiner Schwägerin ſehr nahe an Liebe grenzte.

Dergeſtalt war Schiller unter der Macht dieſer bedeutenden Eindrücke und Ereigniſſe allmälich ſeinen früheren Stimmungen entfremdet, daß ſelbſt die gewaltige Conception des Geiſterſehers, die urſprünglich beſtimmt war, die im Don Carlos fallengelaſſene Polemik gegen die ſchleichenden Umtriebe des Jeſuitismus wiederaufzunehmen, nur mit Unluſt ausgeführt und zuletzt mit unverdienter Mißachtung mitten in der Ausführung bei Seite geſchoben wurde.

Wer ſich mit der Welt verſöhnen will, muß ſie verſtehen und begreifen lernen. Es war daher das ganz natürliche und innerlich nothwendige Ergebniß dieſer durchgreifenden Sinneswandlung, daß für die nächſte Zeit in Schiller das dichteriſche Schaffen ſehr ernſter und umfangreicher wiſſenſchaftlicher Beſchäftigung Platz machte, und daß auch dies dichteriſche Schaffen ſelbſt, inſoweit es zur That kam oder auf künftige That ſann, ſich durchaus andere Aufgaben und Ziele ſtellte.

Schiller ſtand jetzt ungefähr in derſelben Lage, in welcher Goethe um das Jahr 1780 geſtanden hatte. Welche überraſchende Gleichheit in der Bildungsgeſchichte unſerer beiden Dichterheroen! Und doch zugleich welche tief bedeutſame Verſchiedenheit! Als Goethe aus den Irrungen und Ueberſchwenglichkeiten der Sturm- und Drangperiode heraustrat, wendete er ſich in innerer Nöthigung und Wahlverwandtſchaft zur Erforſchung der ſtillen Vernunft und Geſetzmäßigkeit des Naturlebens. Schiller, der ſelbſt einmal ſeinen Gegenſatz gegen Goethe am treffendſten ausſpricht, wenn er in einem Briefe an Körner (Bd. 2, S. 207) hervorhebt, daß, was Goethe aus der Sinnenwelt hole, er ſeinerſeits aus der Seele zu holen ſuche, ergriff mit wärmſter Be-

geiſterung das Studium der Geſchichte. So ironiſch leichtfertig Schiller zuweilen von dieſem Studium ſpricht, zumal Körner gegenüber, der den Freund nur höchſt ungern der Dichtung untreu werden ſah und ihn unabläſſig zu dieſer zurückrief, er iſt ſich immer freudig bewußt geweſen, wie ſehr es nicht blos ſeine Ideen erweitere, ſondern ſein ganzes Weſen umbilde und vertiefe. Schon am 15. April 1786, als zum erſten Mal Pläne eingehenderen geſchichtlichen Studiums in ihm auftauchten, ſchrieb er an Körner: »Ich fühle es ſchmerzlich, daß ich noch ſo erſtaunlich viel lernen muß, ſäen muß, um zu ernten. Im beſten Erdreich wird der Dornſtrauch keine Pfirſiche tragen, aber ebenſowenig kann der Pfirſichbaum in einer leeren Erde gedeihen. Unſere Seelen ſind nur Deſtillationsgefäße; Elemente müſſen ihnen Stoff zutragen, um in vollen ſaftigen Blättern ihn auszuſchwellen. Täglich wird mir die Geſchichte theurer. Ich habe dieſe Woche eine Geſchichte des dreißigjährigen Krieges geleſen und mein Kopf iſt mir noch ganz warm davon. Ich wollte, daß ich zehn Jahre hintereinander nichts als Geſchichte ſtudirt hätte. Ich glaube, ich würde ein ganz anderer Kerl ſein. Meinſt Du, daß ich es noch werde nachholen können?« Und je mehr ſich Schiller von der Erkenntniß durchdrang, daß das vernunftgemäße Ideal der menſchheitlichen Entwicklung nicht über und außer der geſchichtlichen Wirklichkeit liege, ſondern vielmehr deren Grundlage und, wenn auch nur langſam fortſchreitend und mannichfach getrübt, deren unleugbare treibende Kraft ſei, und je mehr in Schiller noch die Gewohnheit fortlebte, ſeinen Blick vor Allem auf die großen öffentlichen Fragen des Staats und der Geſellſchaft zu richten, ein um ſo drängenderes Bedürfniß war es für ihn, dieſe Vorausſetzung der in der Geſchichte waltenden Vernunft ſich zu lebendiger Anſchauung und zum klar durchgebildeten wiſſenſchaftlichen Begriff zu erheben. Behielt auch Schiller ſtets im Auge, daß das Schickſal ihn zum Dichter gemacht, und daß, wenn er es auch

wolle, er von dieſer Beſtimmung ſich nie weit verlieren könne, ſo fühlte und wußte er doch, daß dieſe zweite Jugend erneuten Dichterlebens ihm erſt dann wiederkehre, wenn ſich die heiß erſehnte Verſöhnung zwiſchen Ideal und Wirklichkeit in ihm in Wahrheit vollzogen und vollendet habe. Ja zuweilen meinte er ſogar, dem Geſchichtsſchreiber näher zu ſtehen als dem Dichter, Montesquieu näher als Sophokles.

Volle fünf Jahre lebte Schiller faſt ganz ausſchließlich in dieſer geſchichtlichen Welt. Mit dem fruchtbarſten Erfolg ſowohl für die Wiſſenſchaft wie für ſeine eigene Bildung.

Es war die fleißigſte Zeit ſeines Lebens. Oft arbeitete er vierzehn Stunden des Tages; der hauptſächlichſte Grund ſeines ſpäteren Siechthums.

Als Schiller ſich zu dem Studium der Geſchichte wendete, war die moderne Geſchichtswiſſenſchaft noch in ihrem erſten Werden. Eine feſte Methode der Forſchung gab es nicht, die archivaliſchen Quellen waren noch überall unzugänglich. Von Muſtern geſchichtlicher Darſtellung kannte Schiller unter den Alten nur Plutarch, unter den Neueren nur Robertſon, Voltaire und Montesquieu; erſt nachdem die Geſchichte des Abfalls der Niederlande längſt vollendet war, im Februar 1789 lernte er auch Gibbon kennen. Kein Wunder daher, daß Schiller in ſeiner Behandlungsweiſe von den mannichfachſten Schwankungen hin und her getrieben wird und daß er zuweilen Aeußerungen thut, die den Gegnern und Verächtern ſeiner Geſchichtsſchreibung die willkommenſten Waffen bieten. Man erſchrickt, wenn er am 7. Januar 1788 an Körner ſchreibt, allerdings ſei die Geſchichte willkürlich, voll Lücken und oft ſehr unfruchtbar, aber eben das Willkürliche könne einen philoſophiſchen Geiſt reizen, ſie zu beherrſchen, und das Leere und Unfruchtbare könne einen ſchöpferiſchen Kopf herausfordern, ſie zu befruchten und auf dieſes Gerippe Nerven und Muskeln zu tragen; es komme darauf an, die Geſchichte aus einer

trockenen Wiſſenſchaft in eine reizende zu verwandeln und da Genüſſe hinzuſtreuen, wo man meiſt nur Mühe zu finden gewohnt ſei; und man erſchrickt noch mehr, wenn ihn Körner wiederholt ermahnt, der geſchichtlichen Genauigkeit ja nicht zu viel dichteriſche Schönheiten aufzuopfern. Dennoch faßt Schiller das Ziel und die Aufgabe ächter Geſchichtsſchreibung ſogleich vom höchſten Standpunkt. Ein Brief an Körner vom 26. März 1789 enthält die wichtige Stelle: »Eigentlich ſollten Kirchengeſchichte, Geſchichte der Philoſophie, Geſchichte der Kunſt, Geſchichte der Sitten und Geſchichte des Handels mit der politiſchen in Eins zuſammengefaßt werden, und dieſes erſt kann Univerſalhiſtorie ſein.« Und in einem anderen Briefe vom 13. October deſſelben Jahres heißt es: »Wir Neueren haben ein Intereſſe in unſerer Gewalt, das kein Grieche und kein Römer gekannt hat und dem das vaterländiſche Intereſſe bei weitem nicht beikommt. Das letzte iſt überhaupt nur für unreife Nationen wichtig, für die Jugend der Welt. Ein ganz anderes Intereſſe iſt es, jede merkwürdige Begebenheit, die mit Menſchen vorging, dem Menſchen wichtig darzuſtellen. Es iſt ein armſeliges kleinliches Ideal für eine einzige Nation zu ſchreiben; einem philoſophiſchen Geiſte iſt dieſe Grenze durchaus unerträglich. Dieſer kann bei einer ſo wandelbaren, zufälligen und willkürlichen Form der Menſchheit, bei einem Fragmente — und was iſt die wichtigſte Nation anderes? — nicht ſtilleſtehen. Er kann ſich nicht weiter dafür erwärmen als ſoweit ihm dieſe Nation oder Nationalbegebenheit als Bedingung für den Fortſchritt der Gattung wichtig iſt. Iſt eine Geſchichte, von welcher Nation und Zeit ſie auch ſei, dieſer Anwendung fähig, kann ſie an die Gattung angeſchloſſen werden, ſo hat ſie alle Erforderniſſe, unter der Hand des Philoſophen intereſſant zu werden.« Dieſes goldene Wort, das beſchränkter Dünkel unter dem heiligen Namen des Patriotismus herb zu verketzern pflegt, was iſt es als die unbeſtreitbare Einſicht, welche

die Seele aller neueren Geſchichtsſchreibung iſt, daß, ſeitdem wir die Enge des Alterthums überwunden haben, nach welcher ſich jedes einzelne Volk als das allein auserwählte, alle übrigen Völker aber als unebenbürtige Barbaren betrachtete, auch die Geſchichte nicht mehr blos die Geſchichte dieſes oder jenes beſtimmten einzelnen Volkes, ſondern die Entwicklungsgeſchichte der geſammten Menſchheit, die Geſchichte des Menſchen im fortſchreitenden Bewußtſein ſeiner ſtaatlichen und ſittlichen Freiheit ſein muß?

Zur Geſchichte des Abfalls der Niederlande war Schiller durch die Welt des Don Carlos geführt worden. Das vorliegende Bruchſtück, der Anfang eines urſprünglich auf ſechs Bände berechneten Werkes, war die Hauptthätigkeit des erſten Jahres in Weimar; es wurde im Juli 1788 zu Volkſtädt beendet. An Größe der Auffaſſung und an friſcher dramatiſcher Bewegtheit der Darſtellung iſt es unzweifelhaft die vorzüglichſte geſchichtsſchreiberiſche Leiſtung Schiller's.

Der Grundgedanke iſt das leuchtende Ideal der in den großen Völkerkämpfen zu verwirklichenden politiſchen und religiöſen Freiheit. Der hohe Geiſt Marquis Poſa's umſchwebt uns überall. Die von der Zuchtruthe des Despotismus bedrückten Niederländer erhoben ſich, den Herrn beider Indien an das Naturrecht zu mahnen. Sogleich die Einleitung zeichnet dies hehre Thema mit den erhebenden Worten: »Wenn die ſchimmernden Thaten der Ruhmſucht von einer verderblichen Herrſchbegierde auf unſere Bewunderung Anſpruch machen, wie viel mehr eine Begebenheit, wo die bedrängte Menſchheit um ihre edelſten Rechte ringt, wo mit der guten Sache ungewöhnliche Kräfte ſich paaren, und die Hilfsmittel entſchloſſener Verzweiflung über die furchtbaren Künſte der Tyrannei in ungleichem Wettkampfe ſiegen. Groß und beruhigend iſt der Gedanke, daß gegen die trotzigen Anmaßungen der Fürſtengewalt endlich noch

eine Hilfe vorhanden iſt, daß ihre berechnetſten Plane an der menſchlichen Freiheit zu Schanden werden, daß ein herzhafter Widerſtand auch den geſtreckten Arm eines Despoten beugen, heldenmüthige Beharrung ſeine ſchrecklichen Hilfsquellen endlich erſchöpfen kann.« Und eine ſpäter ausgemerzte Stelle dieſer Einleitung ſetzt hinzu: »Die Kraft, womit das niederländiſche Volk handelte, iſt unter uns nicht verſchwunden; der glückliche Erfolg, der ſein Wagſtück krönte, iſt auch uns nicht verſagt, wenn die Zeitläufte wiederkehren und ähnliche Anläſſe uns zu ähnlichen Thaten rufen.«

Weil Schiller ſelbſt einmal ſcherzt, er werde immer eine ſchlechte Quelle für einen künftigen Geſchichtsforſcher ſein, der das Unglück habe, ſich an ihn zu wenden, ſo hat man unbedenklich den Vorwurf des Charlatanismus erhoben. Thatſache iſt, daß Schiller die damals benützbaren Quellen nicht nur mit Fleiß, ſondern auch mit der ſorgfältigſten und umſichtigſten Kritik benützt hat; vgl. K. Tomaſchek: Schiller in ſeinem Verhältniß zur Wiſſenſchaft. 1862. S. 75 ff. Alle neueren Darſteller der niederländiſchen Revolution, Groen van Prinſterer, Altmeyer, Motley, Juſte und Prescott, obgleich auf unendlich reichere Stofffülle geſtützt, ſprechen von Schiller insgeſammt nur mit der einſtimmigſten Achtung und Anerkennung. Die Betrachtung Wilhelm von Oranien's iſt jetzt eine weſentlich andere geworden, wir durchſchauen jetzt ſeine zweizüngige Selbſtſucht; faſt in allen anderen Dingen aber beſtehen die Grundanſchauungen Schiller's noch zu Recht. Kein anderer vor ihm hatte die Bedeutung Granvella's als des Trägers der Gegenreformation und die treibenden geheimen Beweggründe der niederländiſchen Adelsverſchwörung mit ſolchem Scharfblick in das richtige Licht geſtellt.

Dazu die Kunſt der geſchichtlichen Darſtellung! Welche feine pſychologiſche Charakteriſtik Philipp's und der Herzogin Margaretha von Parma, Oranien's und Egmont's, Granvella's und

Viglius', welche packende Kraft und Macht in der Erzählung der Massenkämpfe, vor Allem der Bilderstürmer! Welche scharfe dramatische Gegensätzlichkeit in der Gruppirung der Thatsachen, in der Schilderung der kämpfenden Parteien und Staatsgewalten! Es ist wahr geworden, was Schiller in der Einleitung verspricht, daß die Geschichte von einer verwandten Kunst etwas borgen kann, ohne deswegen nothwendig zum Roman zu werden. Die Hoffnung, welche Schiller am 12. Februar 1788 in einem Briefe an Körner aussprach, daß unter seiner Feder die Geschichte etwas wurde, was sie bisher nicht gewesen, fand in der allgemeinen Bewunderung der Zeitgenossen ihre vollste Bestätigung; selbst die Besten wie Spittler anerkannten freudig, daß Schiller in Deutschland der Erste sei, welcher die Geschichtsschreibung als Kunst behandle. Freilich ist die Schreibart zu prunkend. Doch kämpfte Schiller unablässig gegen diesen Fehler. Einfachheit, schreibt er am 6. März 1788 an Körner, ist die Frucht der Reife, und ich fühle, daß ich ihr schon sehr viel näher gerückt bin als in vorigen Jahren.

Am schwächsten sind die geschichtlichen Abhandlungen, welche aus Schiller's akademischen Vorlesungen entstanden. Im Drang, die Gesammtgeschichte vorzutragen und doch ohne die erforderlichen Vorkenntnisse zu so gewagtem Beginnen, verfällt Schiller der sogenannten Philosophie der Geschichte und sucht durch allgemeine Betrachtungen und willkürliche Constructionen zu erreichen, was zum Theil überhaupt unerforschbar ist, jedenfalls aber nur die epigrammatische Zusammenfassung der ausgedehntesten Einzelforschungen sein kann. Den ersten Anstoß zu solcher Behandlungsweise hatte Schiller, wie aus einem Brief an Körner vom 29. August 1787 hervorgeht, durch die auf eine philosophische Durchdringung des geschichtlichen Stoffs abzielenden Abhandlungen Kant's erhalten; und diese Thatsache ist auch insofern von Bedeutung, als Kant hier zum ersten Mal auf

Schiller den merkbarſten Einfluß ausübt. Zu dieſem Anſtoß war dann das Vorbild Montesquieu's getreten, von welchem Schiller (vgl. Schiller und Lotte. S. 158 ff.) rühmt, daß er es trefflich verſtehe, die Reſultate vieler Lectüre und eines philoſophiſchen Denkens in kurze geiſtreiche Reflexionen von Gehalt zuſammenzudrängen und dieſe auf feſte allgemeine Principien zurückzuführen. Schiller aber iſt ſeinen Meiſtern weder an wiſſenſchaftlicher Vorſicht noch an wiſſenſchaftlicher Gründlichkeit gleichgekommen.

Sichtlich iſt die berühmte Jenaer Antrittsrede »Was heißt und zu welchem Ende ſtudirt man Univerſalgeſchichte?« Kant's »Idee zu einer allgemeinen Geſchichte in weltbürgerlicher Abſicht« nachgebildet; aber trotz des ſtolzen Schwunges dieſer Rede, welcher noch heut jeden Leſer unwiderſtehlich mit ſich fortreißt, muß man es ſagen, daß ſie die Gedanken Kant's, die noch aus der Schule Iſelin's ſtammten und von Herder's tieferer Faſſung längſt überholt waren, übertreibt und verzerrt und daß ſie nicht wenig dazu beigetragen hat, für die Geſchichtsbetrachtung Maßſtäbe und Geſichtspunkte geltend zu machen, von welchen ſich die ächte wiſſenſchaftliche Geſchichtsauffaſſung ebenſo freizuhalten hat wie die ächte Naturforſchung von den Phantaſtereien der Naturphiloſophie. Kant war von dem Satz ausgegangen, man könne die Geſchichte der Menſchengattung im Großen als die Vollziehung eines verborgenen Plans der Natur anſehen, um eine innerlich und zu dieſem Zweck auch äußerlich vollkommene Staatsverfaſſung zu Stande zu bringen, als den einzigen Zuſtand, in welchem ſie alle ihre Anlagen in der Menſchheit völlig entwickeln kann; und Kant hatte hinzugefügt, daß er zwar mit dieſer Idee einer Weltgeſchichte, die gewiſſermaßen einen Leitfaden a priori habe, die Bearbeitung der eigentlichen blos empiriſch abgefaßten Hiſtorie nicht verdrängen wolle, daß es aber für einen philoſophiſchen Kopf, der übrigens ſehr

geſchichtskundig ſein müßte, immerhin ein lohnendes Ziel ſei, an der Hand dieſes Leitfadens ein ſonſt planloſes Aggregat menſchlicher Handlungen, wenigſtens im Großen, als ein Syſtem darzuſtellen. Schiller macht die Anwendung. Schiller fühlt ſich als dieſen philoſophiſchen Kopf, der berufen iſt, dieſes Aggregat zum Syſtem, die zerſtreuten Bruchſtücke durch künſtliche Bindungsglieder zum vernunftmäßig zuſammenhängenden Ganzen zu erheben. »Nicht lange«, heißt es in dieſer Rede, »kann ſich der philoſophiſche Geiſt bei dem Stoff der Weltgeſchichte verweilen, ſo wird ein neuer Trieb in ihm geſchäftig werden, der nach Uebereinſtimmung ſtrebt. Je öfter und mit je glücklicherem Erfolg er den Verſuch erneuert, das Vergangene mit dem Gegenwärtigen zu verknüpfen, deſto mehr wird er geneigt, was er als Urſache und Wirkung ineinandergreifen ſieht, als Mittel und Abſicht zu verbinden. Eine Erſcheinung nach der anderen fängt an, ſich dem blinden Ungefähr der geſetzloſen Freiheit zu entziehen und ſich einem übereinſtimmenden Ganzen, das freilich nur in ſeiner Vorſtellung vorhanden iſt, als ein paſſendes Glied anzureihen. Bald fällt es ihm ſchwer, ſich zu überreden, daß dieſe Folge von Erſcheinungen, die in ſeiner Vorſtellung ſo viel Regelmäßigkeit und Abſicht annahm, dieſe Eigenſchaften in der Wirklichkeit verleugne; es fällt ihm ſchwer, wieder unter die blinde Herrſchaft der Nothwendigkeit zu geben, was unter dem geliehenen Lichte des Verſtandes angefangen hatte, eine ſo heitere Geſtalt zu gewinnen. Er nimmt alſo dieſe Harmonie aus ſich ſelbſt heraus und verpflanzt ſie außer ſich in die Ordnung der Dinge, d. h. er bringt einen vernünftigen Zweck in den Gang der Welt und ein teleologiſches Princip in die Weltgeſchichte. Mit dieſem durchwandert er ſie noch einmal, und hält es prüfend gegen jede Erſcheinung, welche dieſer große Schauplatz ihm bietet. Er ſieht es durch tauſend beſtimmende Facta beſtätigt und durch eben ſo viele andere widerlegt; aber ſo lange

in der Reihe der Weltveränderungen noch ſo wichtige Bindungsglieder fehlen, ſo lange das Schickſal über ſo viele Begebenheiten den letzten Aufſchluß noch zurückhält, erklärt er die Frage für unentſchieden, und diejenige Meinung ſiegt, welche dem Verſtand die höhere Befriedigung und dem Herzen die größere Glückſeligkeit anzubieten hat«. Wie ganz anders Herder, der immer und immer wieder betont, daß jedes Volk und jedes Zeitalter ſeinen Mittelpunkt in ſich ſelbſt habe wie jede Kugel ihren Schwerpunkt, daß im ganzen Reich Gottes kein Ding allein Mittel, ſondern Alles Mittel und Zweck zugleich ſei, und daß die Entwicklung der Menſchheit lediglich darin beſtehe, daß ganz nach der Analogie der Natur Glied ſich an Glied ſchließe, die Gegenwart auf dem Grund der Vergangenheit, die Zukunft auf dem Grund der Gegenwart, wenn auch oft unter den gewaltſamſten Unterbrechungen und Erſchwerungen, naturgemäß fortbaue, ſelbſtändig und ſelbſtſchöpferiſch!

Und noch weniger befriedigend als dieſe Antrittsrede ſind die Abhandlungen über die erſte Menſchengeſellſchaft, über die Sendung Moſes' und über die Geſetzgebung Lykurg's und Solon's. Die erſte Abhandlung ſchließt ſich an Kant's Abhandlung über »den muthmaßlichen Anfang der Menſchengeſchichte«, verquickt mit einigen Reminiscenzen aus Rouſſeau. Die zweite Abhandlung ſchließt ſich, wie Schiller am Schluß ſelbſt angiebt, an die von Reinhold unter dem Namen Decius herausgegebene freimaureriſche Schrift »Die hebräiſchen Myſterien oder die älteſte religiöſe Freimaurerei«. Die dritte Abhandlung, deren auf Lykurg bezügliche Abſchnitte man neuerdings (vgl. Herrig's Archiv 1863. Bd. 33. S. 165 und Gödeke's Vorwort zu ſeiner Schillerausgabe Bd. 9) einem Stuttgarter Gymnaſiallehrer Naſt zuſchreiben will, iſt größtentheils den Reiſen des jungen Anacharſis von Barthelemy entlehnt, welche Schiller laut eines Briefes an Körner im September 1789 in Rudolſtadt las. Aus dieſer Ent-

lehnung erklärt ſich, daß die Inſel Salamis mit ſtaunenswertheſter Unbefangenheit Salamine genannt wird; die Selbſtändigkeit beſteht nur darin, daß Schiller in Lykurg, für welchen Barthelemy nur Worte der Bewunderung hatte, das Grauſame und Unmenſchliche ſchärfer hervorhebt. Flüchtig zuſammengeraffte Studien, die der bedrängte Docent vielleicht ſeinen Zuhörern gegenüber verantworten konnte, deren ſchleunige Drucklegung aber nur mit der peinlichen Manuſcriptnoth des Herausgebers der Thalia entſchuldigt werden kann.

Bald aber kehrte Schiller wieder auf feſteren thatſächlichen Boden zurück.

Zunächſt als Herausgeber einer großangelegten geſchichtlichen Zeitſchrift. Nach dem Vorbild der in London erſcheinenden Collection universelle des Mémoires particuliers, relatifs à l'histoire de France unternahm Schiller 1789 die Ueberſetzung und Bearbeitung geſchichtlicher Memoiren; mit dem erweiterten Plan, ſich auf alle Schriften dieſer Gattung, gleichviel welche Geſchichte ſie betreffen und in welcher Sprache ſie abgefaßt ſein mögen, auszudehnen und die einzelnen Stücke zu näherem Verſtändniß mit univerſalgeſchichtlichen Zeitgemälden zu begleiten. Es iſt bekannt, wie wichtig und fruchtbar dieſes Unternehmen war; auch nachdem ſich Schiller längſt von ihm zurückgezogen hatte, wurde es von Paulus und Woltmann fortgeſetzt, von 1790 bis 1806 wuchs es zu dreiunddreißig Bänden an. Der erſte Band brachte die im October 1789 geſchriebene »Univerſalhiſtoriſche Ueberſicht der vornehmſten an den Kreuzzügen theilnehmenden Nationen«, welcher Schiller ſpäter den Titel »Ueber Völkerwanderung, Kreuzzüge und Mittelalter« gab. Niemand wird es Schiller verargen, daß, wie ſeine Briefe an Körner bezeugen, er großen Werth auf dieſe Abhandlung legte. Zum erſten Mal trat Schiller auf dieſen Anlaß in das Mittelalter, aus deſſen Geſchichte er im Winter 1789 bis 1790 auch den Stoff ſeiner

akademiſchen Vorleſung wählte, und er erfaßte es ſogleich mit einem ſo hohem und freiem Sinn, daß er unter den Erſten genannt werden muß, welche eine gerechtere Würdigung des Mittelalters eingeleitet haben. Hell und klar, wenn auch noch in ſtörend teleologiſcher Einkleidung, erſcheint der Grundgedanke, daß das Mittelalter weſentlich der nothwendige Uebergang von der Nationalbeſchränktheit des Alterthums zu der Erfaſſung und Verwirklichung des modernen Ideals allgemeiner Menſchenfreiheit ſei; und die Grundzüge der mittelalterlichen Entwicklung, die Macht der Hierarchie und der Lehnsverfaſſung, die Erſchütterung der päpſtlichen Obergewalt durch das Scheitern der Kreuzzüge, das allmäliche Emporkommen des Bürgerthums, werden mit einem geſchichtlichen Scharfblick geſchildert, den man erſt in ſeiner vollen Größe ſchätzen lernt, wenn man die Abhandlung Schiller's mit der Einleitung Robertſon's zur Geſchichte Karl's V. vergleicht. Doch wurde in den ſpäteren Bänden die Theilnahme Schiller's läſſiger und äußerlicher. Die »Univerſalhiſtoriſche Ueberſicht der merkwürdigſten Staatsbegebenheiten zu den Zeiten Kaiſer Friedrich's I.« iſt im Weſentlichen nach Mich. Ignaz Schmidt's Geſchichte der Deutſchen, die »Geſchichte der Unruhen in Frankreich, welche der Regierung Heinrich's IV. vorangingen, bis zum Tode Karl's IX.« nach L. P. Anquetil's Esprit de la Ligue gearbeitet; von Schiller iſt nur die meiſterhafte Form. Vgl. Schnorr's Archiv für Literaturgeſch. 1874. Bd. 4. S. 57 ff.

In den Jahren 1790—92 folgte die Geſchichte des dreißigjährigen Krieges. Obgleich aus buchhändleriſchen Rückſichten hervorgegangen, iſt dieſes Werk doch aus dem tiefſten Leben Schiller's gegriffen. Schon ſeit 1786 lag ihm der Stoff am Herzen.

Gar Vieles in dieſem berühmten Geſchichtswerk hält nicht mehr Probe. Die Quellenſtudien ſind grade hier ſehr dürftig

und flüchtig; Khevenhiller's Annalen und neben dieſen die neueren Darſtellungen von Ignaz Schmidt, Herchenhahn und Murr ſind die faſt ausſchließliche Grundlage. Und auch die Grundanſchauung ſelbſt iſt eine zu enge; der große deutſche Krieg wird einſeitig nur unter dem Geſichtspunkt des Religionskrieges behandelt. Die tief eingreifende und entſcheidende allgemeine europäiſche Verwicklung, die Coalition gegen die Uebermacht des Hauſes Oeſtreich-Spanien, die dem religiöſen Kampf auf's innigſte verflochten iſt und denſelben oft aufs wunderlichſte durchkreuzt, die nicht blos die proteſtantiſchen Reichsfürſten, ſondern auch die katholiſche Liga auf dem Kurfürſtentag von Regensburg gegen den Kaiſer ſtellte, die das franzöſiſch-ſchwediſche Bündniß herbeiführte, ja ſogar bei Gelegenheit der wichtigen mantuaniſchen Erbfolgefrage Papſt Urban VIII., wenn nicht unmittelbar, ſo doch mittelbar zum Förderer der Unternehmungen Richelieu's und des Schwedenkönigs machte, wird nicht genugſam hervorgehoben. Sie erſcheint nur epiſodiſch; nicht, was ſie thatſächlich war, als die eigentlich treibende Kraft der Ereigniſſe und Charaktere. Die Folgen dieſer Einſeitigkeit ſind nicht ausgeblieben. Guſtav Adolf, der gekommen war, den Kaiſer von der Oſtſee fernzuhalten, ſich der Küſtenländer zu bemächtigen, und, als das Glück günſtig war, daran dachte, die Reichsgewalt umzugeſtalten, vielleicht ſogar an ſich zu ziehen, wird in hergebrachter Weiſe noch durchaus als frommer proteſtantiſcher Glaubensheld dargeſtellt; und erſt nachträglich wird erwähnt, daß der Held, der bei Lützen ſank, nicht mehr der Wohlthäter Deutſchlands war, ſondern daß der größte Dienſt, den er der Freiheit des deutſchen Reichs noch erweiſen konnte, in ſeinem Sterben lag. Ja der ganze ungeheure Krieg erſcheint, nach der Beſeitigung Tilly's, faſt nur wie ein rieſiger Zweikampf zwiſchen den beiden größten Helden des Jahrhunderts, zwiſchen Guſtav Adolf und Wallenſtein, und die Theil-

nahme des Erzählers ſowohl wie des Leſers erlahmt, ſobald dieſe Helden von der Bühne abtreten, während doch in Wahrheit der Krieg erſt in ſeinem letzten Jahrzehnt in die Phaſen trat, welche für die ſpätere Entwicklung der allgemeinen Weltverhältniſſe am entſcheidendſten wurden. Alles geht mehr auf ſcharf zugeſpitzte dramatiſche Lebendigkeit als auf ſtrenge geſchichtliche Treue, mehr auf ein mächtiges Pracht- und Schauſtück als auf die mit dem Griffel eines Tacitus zu entwerfende Zeichnung und Ausmalung der entſetzlichen Schmach und Erniedrigung Deutſchlands. Wer aber möchte gleichwohl dieſes gewaltige Werk miſſen? Die Schwächen der Forſchung ſind leicht durchſchaubar, an Kunſt der Darſtellung hat ſich Schiller den größten Meiſtern aller Zeiten angereiht.

Als ſich im Juni 1791 die glücklicherweiſe falſche Nachricht von Schiller's Tode verbreitete, ſchrieb Baggeſen an Reinhold (Briefwechſel. Bd. 1, S. 50): »Daß der Schauſpieldichter in ihm geſtorben iſt, kann ich vielleicht vergeſſen lernen; aber daß Deutſchlands erſter und vielleicht aller Künftigen erſter Geſchichtsſchreiber nicht mehr iſt, das werde ich nie, nie verbluten.«

Und wäre Schiller's Verdienſt um die Geſchichte kein anderes als daß er in Deutſchland der Erſte war, welcher die Geſchichte aus einer Schulſache zu einer lebendigen Volksſache machte, der Ton, in welchem Niebuhr und Gervinus von ſeiner Geſchichtsſchreibung ſprechen, wäre gerichtet.

Schiller ſelbſt ging aus dieſen geſchichtlichen Studien als ein durchaus Anderer hervor.

Durch die Geſchichte iſt Schiller vollends von Rouſſeau erlöſt worden. Sein ganzes Denken und Empfinden wurde gegenſtändlicher, thatſächlicher.

Und vom erſten Anbeginn verknüpfte ſich mit dem geſchichtlichen Studium Schiller's noch ein anderes, ſehr gewichtiges neues Bildungselement.

Je reiner und heller allmälich das vernunftgemäße Menſchheitsideal in ihm aufleuchtete, um ſo wahlverwandter fühlte auch er ſich, wie wenige Jahre vorher Goethe unter der Obmacht derſelben Stimmungen, von der reinen und ſchönen Menſchlichkeit der Poeſie der Griechen ergriffen.

Voß mit ſeiner Homerüberſetzung hatte ihm eine völlig neue Welt erſchloſſen. In einem Brief an Wilhelm von Humboldt vom 26. October 1795 beſtätigt Schiller ausdrücklich, daß er in dem entſcheidenden Alter, in welchem die Gemüthsform meiſt für das ganze Leben beſtimmt wird, im Alter von dem vierzehnten bis zum vierundzwanzigſten Jahr, ſich ausſchließend nur aus modernen Quellen genährt, die griechiſche Literatur völlig verabſäumt und ſelbſt aus dem Lateiniſchen nur ſehr ſparſam geſchöpft hatte.

Wer denkt nicht an jene wunderbare Elegie von den Göttern Griechenlands, die im März 1788 mitten unter den Vorarbeiten ſeiner niederländiſchen Geſchichte entſtand und die die überwältigende Macht dieſer neuen Eindrücke mit ſo tief ergreifender Empfindung ausſpricht?

Caroline von Wolzogen und die Briefe Schiller's an Körner erzählen uns, wie er während ſeines Sommeraufenthalts in Rudolſtadt mit den geliebten Frauen am Abend den ganzen Homer las, die Odyſſee in der Ueberſetzung von Voß, die Ilias in einer proſaiſchen Ueberſetzung, und wie ſie von Homer ſodann zu den griechiſchen Tragikern übergingen, die ſie ſich zunächſt freilich nur in der verzopften franzöſiſchen Bearbeitung Brumoy's zu eigen machen konnten. »Es war uns«, ſagt Caroline von Wolzogen (Th. 1, S. 270), »als rieſele ein neuer Lebensquell um uns her; dieſe große Darſtellung der Menſchheit in ihrer Allgemeinheit und ewigen Naturwahrheit ergriff uns im tiefſten Innern.« Auf den Wunſch der Geliebten überſetzte Schiller die Iphigenie von Aulis und einzelne Scenen der Phönicie-

rinnen, und um dieſelbe Zeit trug er ſich auch mit einer Ueberſetzung des Agamemnon von Aeſchylus; denn dieſes Stück, ſchreibt er an ſeine Braut (Schiller und Lotte. S. 160), ſei eines der ſchönſten, die je aus einem Dichterkopf hervorgegangen.

Schiller war von dieſen Eindrücken ſo in's innerſte Mark getroffen, daß er ſich vornahm, in den nächſten zwei Jahren keinen modernen Schriftſteller mehr zu leſen; nur ſo könne er ſeinen durch Spitzfindigkeit, Künſtlichkeit und Witzelei von der wahren Einfachheit entfernten Geſchmack reinigen; nur ſo könne er hoffen, ſich in den Geiſt der Griechen und deren hoheitsvollen Stil unvermerkt einzuleben.

Beide Richtungen, das Studium der Geſchichte und das Studium der griechiſchen Dichtung, durchdrangen ſich in Schiller zu tief innerlicher Einheit und Wechſelwirkung.

Nicht mehr das Naturevangelium Rouſſeau's, ſondern die durch Bildung geläuterte Natur. Das Urbild und das Vorbild dieſer wiedergeborenen und erhöhten Natur aber iſt das kunſtverklärte Griechenthum.

Tief und begeiſtert, wenn auch zu gedankenmäßig lehrhaft giebt dieſer Anſchauung das tiefſinnige Gedicht »Die Künſtler« Ausdruck. Bereits im Sommer 1788 zu Rudolſtadt begonnen, wurde es am 4. Februar 1789 vollendet. Schiller ſelbſt ſagt wiederholt, daß es aus dem Innerſten ſeines Weſens gequollen. Wie die Kunſt die erſte Führerin der Menſchheit iſt und die ſittliche und wiſſenſchaftliche Kultur vorbereitet, ſo iſt auch die Kunſt allein, obgleich der Denker jetzt »trunken von ſiegrufenden Päanen, mit raſcher Hand ſchon nach der Krone greift«, der Menſchheit volle Entfaltung und Vollendung; der Menſchheit Ideal iſt erſt erreicht, wenn ſittliche und wiſſenſchaftliche Kultur wieder volle Schönheit ſind. Das vollendete Leben iſt ſelbſt wieder Kunſtwerk. Den Künſtlern ruft das Gedicht zu:

„Mit Euch, des Frühlings erſter Pflanze,
Begann die ſeelenbildende Natur;
Mit Euch, dem freud'gen Erntekranze
Schließt die vollendende Natur.

— — —

Der Schätze, die der Denker aufgehäufet,
Wird er in Euren Armen erſt ſich freun,
Wenn ſeine Wiſſenſchaft, der Schönheit zugereifet,
Zum Kunſtwerk wird geadelt ſein.

— — — —

Der Menſchheit Würde iſt in Eure Hand gegeben,
Bewahret ſie!
Sie ſinkt mit Euch! Mit Euch wird ſie ſich heben.

— — —

Fern dämmre ſchon in Eurem Spiegel
Das kommende Jahrhundert auf."

Die Herbigkeit der im Winter 1790 geſchriebenen Recenſion über Bürger's Gedichte iſt nur zu verſtehen, wenn man ſie mit den in den Künſtlern ausgeſprochenen Ideen und Forderungen zuſammenhält. Die Dichtung, heißt es auch hier, ſoll aus der modernen Zerſplitterung und Zerſtückelung der Seelenkräfte gleichſam den ganzen Menſchen in uns wiederherſtellen, der Dichter ſoll mit ſeiner idealiſirenden Kunſt aus dem Jahrhundert ſelbſt ein Muſter für das Jahrhundert erſchaffen.

Es iſt eine wichtige Thatſache, daß Schiller auch im Jahr 1793, als er behufs erneuter Herausgabe an die Durchſicht ſeiner Gedichte ging, wie er an Körner (Bd. 3, S. 106) ſchreibt, zwar nicht mehr mit allen Einzelheiten, namentlich nicht mehr mit dem Gange des Gedichts, aber doch durchaus noch mit dem Grundgedanken einverſtanden iſt.

Alle ſpäteren Ideen Schiller's liegen in dieſem Gedicht im Keime. Seine geſammte Thätigkeit in den nächſtfolgenden Jahren war weſentlich darauf gerichtet, dieſe neue Anſchauungsweiſe in ihrer ganzen und vollen Tragweite auszugeſtalten. Nach der ſittlichen Seite ſowohl wie nach der künſtleriſchen.

Nach der ſittlichen Seite bedurfte es von dieſem Stand-

punkt aus der gründlichſten Auseinanderſetzung mit Kant, deſſen Philoſophie alle Gemüther beherrſchte. Auch Schiller wurde, ſobald er dieſe Philoſophie kennen lernte, ihr begeiſterter Schüler und Anhänger; aber von ihrer ſinnenfeindlichen Sittenlehre ſah er ſich durch eine himmelweite Kluft getrennt.

Von hier aus entſpringen die philoſophiſchen Studien und Abhandlungen Schiller's; faſt alle gehen auf die Ergänzung und ſchöpferiſche Fortbildung der Kant'ſchen Sittenlehre.

Und nach der künſtleriſchen Seite bedurfte es von dieſem Standpunkt aus der gründlichſten Auseinanderſetzung mit den dichteriſchen Zeitrichtungen, mit ſeiner eigenen Vergangenheit und mit den beſtimmt ins Auge zu faſſenden Zielen ſeiner dereinſtigen neuen dichteriſchen Zukunft. Was ſich bereits im Don Carlos ankündigte, das Abſehen von dem ausſchließlichen Muſter Shakeſpeare's, das hatte ſich unter der Gewalt der griechiſchen Dichter, insbeſondere der griechiſchen Tragiker, nur um ſo tiefer vollzogen. »Ehe ich«, ſchreibt Schiller in einem Briefe an Körner vom 26. November 1790, »der griechiſchen Tragödie durchaus mächtig bin und meine dunklen Ahnungen von Regel und Kunſt in klare Begriffe verwandelt habe, laſſe ich mich auf keine dramatiſche Ausarbeitung ein.« In einem anderen Briefe vom 24. October 1791 ſetzt Schiller hinzu: »Ueberhaupt und vorzüglich ſtrebe ich durch die Ueberſetzungen der tragiſchen Dichter nach dem griechiſchen Stil, was Du auch dagegen magſt auf dem Herzen haben.«

Grund und Zweck der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung iſt es, zu erörtern, wie und inwieweit der moderne Dichter neben dem alten beſtehen könne. Und dieſes Thema wich fortan nicht mehr aus ſeiner Seele.

Nur wer keinen Begriff hat von dem tiefen Gedankenleben

Schiller's, kann Schiller's geschichtliche und philosophische Epoche beklagen. Schiller wäre niemals dieser volle und große Mensch, niemals dieser volle und große Dichter geworden, hätte er diese schweren und langen und nach der Natur seines Geistes unerläßlichen Bildungskämpfe nicht voll und ganz ausgekämpft.

Am 2. Februar 1789 schrieb Schiller an Körner: »Das ist richtig, daß diese Diversion, besonders wenn sie einige Jahre dauert, einen sehr merklichen Einfluß auf meine erste dramatische Arbeit haben wird und, wie ich doch immer hoffe, einen glücklichen. Was ich auf meine einmal vorhandene Anlage und Fertigkeit Fremdes und Neues pfropfen mag, so wird sie immer ihr Recht behaupten; in anderen Sachen werde ich nur so weit glücklich sein, als sie mit jener Anlage in Verbindung stehen; und Alles wird mich am Ende wieder darauf zurückführen. In acht Jahren wollen wir einander wieder daran erinnern.« Der Erfolg hat gezeigt, wie tiefblickend Schiller die Bedürfnisse seines Entwicklungsganges erkannte und beurtheilte.

2.

Die philosophischen Abhandlungen und die philosophirenden Gedichte.

Schiller war ganz und gar von seinen geschichtlichen Arbeiten umdrängt, als er am 16. Mai 1790 an Körner meldete, daß die alte Lust zum Philosophiren wieder in ihm erwacht sei. Er wollte sich die aus den griechischen Dichtern neuge-

wonnenen Kunſtanſchauungen zu feſtem Bewußtſein bringen. Neben ſeiner Vorleſung über Univerſalgeſchichte las er daher in dieſem Sommer zugleich eine äſthetiſche Vorleſung über Theorie der Tragödie.

Zunächſt allerdings war auch jetzt noch ſein Philoſophiren ein durchaus dilettantiſches. Er ſetzte einen Stolz darein, keinen anderen Philoſophen zu Rath zu ziehen; er meinte um ſo ſicherer neue äſthetiſche Principien finden zu können, je mehr er ſich einzig und allein an ſeine tragiſchen Muſter halte.

Bald aber erfolgte in dieſen philoſophiſchen Studien Schiller's eine ſehr bedeutende Wendung.

Es iſt der Vortheil kleiner Univerſitätsſtädte, daß willkürliche wiſſenſchaftliche Abſchließung in ihnen eine Unmöglichkeit iſt. Auf allen Straßen Jenas hörte Schiller von nichts als von Kant'ſcher Philoſophie reden; mit Reinhold, dem begeiſterten Apoſtel Kant's, war er, wenn auch nicht durch Freundſchaft, ſo doch durch den unausgeſetzteſten täglichen Verkehr verbunden. Wir wiſſen, welchen wichtigen Einfluß die kleinen geſchichtsphiloſophiſchen Schriften Kant's bereits auf Schiller's Jenaer Antrittsrede und auf ſeine erſten geſchichtlichen Vorleſungen geübt hatten. Und nun war in demſelben Jahr 1790, da Schiller über einer neuen Aeſthetik ſann, auch Kant's Aeſthetik, die Kritik der Urtheilskraft, erſchienen, und hatte ſogleich die lebhafteſte Theilnahme Aller auf ſich gezogen, ſelbſt Goethe's, der ſich grundſätzlich von der neuen Philoſophie fern hielt. Wie alſo hätte Schiller dieſem mächtigen Anreiz auf die Dauer widerſtehen können? Zumal als ihm durch die ſchwere verhängnißvolle Krankheit, die ihn im Anfang des Jahres 1791 überfiel und an den Rand des Grabes brachte, längere Enthaltung von aller ſelbſtſchöpferiſchen Thätigkeit zur unabweislichſten Nothwendigkeit wurde? Am 3. März 1791 (vgl. C. v. Wolzogen: Leben Schiller's. Th. 2, S. 79) ſchreibt Schiller an Körner: »Du

erräthſt wohl nicht, was ich jetzt leſe und ſtudire? Nichts Schlechteres als Kant. Seine Kritik der Urtheilskraft, die ich mir ſelbſt angeſchafft habe, reißt mich hin durch ihren neuen lichtvollen geiſtreichen Inhalt und hat mir das größte Verlangen beigebracht, mich nach und nach in ſeine Philoſophie hineinzuarbeiten. Bei meiner geringen Bekanntſchaft mit philoſophiſchen Syſtemen würde mir die Kritik der reinen Vernunft und würden mir ſelbſt einige Reinhold'ſche Schriften für jetzt noch zu ſchwer ſein und zu viel Zeit wegnehmen. Weil ich aber über Aeſthetik ſchon viel nachgedacht habe und empiriſch noch mehr darin bewandert bin, ſo komme ich in der Kritik der Urtheilskraft weit leichter fort und lerne gelegentlich viele Kant'ſche Vorſtellungsarten kennen, weil er ſich in dieſem Werke darauf bezieht und viele Ideen aus der Kritik der Vernunft in der Kritik der Urtheilskraft anwendet. Kurz, ich ahne, daß Kant für mich kein ſo unüberſteiglicher Berg iſt und ich werde mich gewiß noch genauer mit ihm einlaſſen.« Die Gunſt der Umſtände begünſtigte dieſe Beſtrebungen. Durch die hochherzige Gabe des Herzogs von Auguſtenburg, jährlich tauſend Thaler auf drei Jahre, wurde Schiller in den Stand geſetzt, wie er am 13. December 1791 im erſten Gefühl ſeiner Freude ſchreibt, endlich einmal unabhängig von Nahrungsſorgen ganz den Entwürfen ſeines Geiſtes zu leben, zu lernen und zu ſammeln und für die Ewigkeit zu arbeiten. Dieſe Muße gehörte faſt ausſchließlich dem hingebendſten Studium Kant's. Seitdem war Schiller einer der begeiſtertſten und, wie es bei ſeiner gewaltigen Schaffenskraft nicht anders ſein konnte, einer der wirkſamſten Kantianer.

Alles, was Schiller nach dieſer Zeit Philoſophiſches geſchrieben hat, ſteht daher mit der Lehre Kant's in der engſten Verbindung, wenn auch vielfach den Meiſter bekämpfend und ihn ſelbſtändig fortbildend.

Schon im December 1791, unter den erſten Eindrücken der

neuen Kant'ſchen Anregungen, ſchrieb Schiller die Aufſätze »Ueber den Grund des Vergnügens an tragiſchen Gegenſtänden« und »Ueber die tragiſche Kunſt.« Es ſind unfertige Aphorismen aus den zuerſt von Kant unabhängig entworfenen Collegienheften, nur nachträglich mit einigen Kant'ſchen Anſchauungen und Ausdrucksweiſen verbrämt. Selbſtſchöpferiſch innerhalb ſeines neuen Standpunktes wurde Schiller erſt, nachdem er im September 1792 die Geſchichte des dreißigjährigen Krieges beendigt hatte.

Jetzt aber begann für Schiller eine Zeit der raſcheſten und glänzendſten wiſſenſchaftlichen Fortſchritte und Eroberungen.

Vorerſt war es die Grundlage aller Aeſthetik, die wiſſenſchaftliche Begriffsbeſtimmung der Schönheit ſelbſt, welcher Schiller ſein ganzes Sinnen und Denken zuwendete.

Kant's Schönheitsbegriff hatte eine ſehr empfindliche Lücke. Es iſt das Verdienſt Körner's, von Anbeginn Schiller auf dieſelbe aufmerkſam gemacht zu haben. Als Schiller am 3. März 1791 ihm ſein Studium der Kritik der Urtheilskraft gemeldet hatte, antwortete ihm Körner am 13. März: »Kant ſpricht blos von der Wirkung der Schönheit auf das Subject; die Verſchiedenheit ſchöner und häßlicher Objecte, die in den Objecten ſelbſt liegt, unterſucht er nicht. Daß dieſe Unterſuchung fruchtlos ſein würde, behauptet er ohne Beweis, und es fragt ſich, ob dieſer Stein der Weiſen nicht noch zu finden wäre.« Dieſe Worte zündeten in Schiller um ſo tiefer, da er in ſeinem Gedicht von den Künſtlern bereits ſelbſt überall von einer ſolchen in den Dingen ſelbſt liegenden Schönheit ausgegangen war, ja, wenn er dort den Künſtlergeiſt einen heiteren Geiſt nannte, »der die Nothwendigkeit mit Grazie umzogen«, im Grunde bereits die Löſung des Räthſels ausgeſprochen hatte. Schiller ruhte und raſtete nicht, die Lücke Kant's auszufüllen, d. h. nach dem in den Dingen ſelbſt liegenden unterſcheidenden Merkmal

und Geſetz des Schönen zu ſuchen. Er ſuchte nicht vergeblich. Bereits im Mai 1792, bei einem Beſuch in Dresden, konnte Schiller ſeinem Freund Körner Briefe über die Grundlagen der Aeſthetik ankündigen. Im Winter 1792—93 las er ein Privatiſſimum über daſſelbe Thema. Es iſt eine der unverlierbarſten Thaten Schiller's, der Erſte geweſen zu ſein, welcher den unerläßlichen und doch von der Wiſſenſchaft bisher ſo arg vernachläſſigten Grundbegriff der Schönheit zu voller wiſſenſchaftlicher Klarheit und Beſtimmtheit erhob.

Die beabſichtigte Ausführung eines philoſophiſchen Geſprächs »Kallias oder über die Schönheit«, welches dieſen Grundbegriff entwickeln und in ſeiner vollen Bedeutung und Tragweite ſyſtematiſch darlegen ſollte, iſt leider unterblieben. Aber wenigſtens über dieſen Grundbegriff ſelbſt haben wir durch die eingehenden Briefe Schiller's an Körner hinreichenden Einblick.

Es iſt der Begriff der organiſchen Selbſtgeſtaltung, der Begriff der freien Selbſtbeſtimmung, der Freiheit und Autonomie in der Erſcheinung. Beſonders die Briefe vom 8. und 18. Februar 1793 ſind für die Geſchichte der Aeſthetik von unvergänglichem Werth. »Es iſt gewiß«, ſagt Schiller, »von einem ſterblichen Menſchen kein größeres Wort noch geſprochen worden als dieſes Kant'ſche, das zugleich der Inhalt ſeiner ganzen Philoſophie iſt: Beſtimme Dich aus Dir ſelbſt; ſowie das in der theoretiſchen Philoſophie: Die Natur ſteht unter dem Verſtandesgeſetze. Dieſe große Idee der Selbſtbeſtimmung ſtrahlt uns aus gewiſſen Erſcheinungen der Natur zurück und dieſe nennen wir Schönheit.« Die Freiheit in der Erſcheinung iſt alſo nichts anderes als die Selbſtbeſtimmung an einem Dinge, inſofern ſie ſich in der Anſchauung offenbart. Sobald wir ein Ding äſthetiſch beurtheilen, wollen wir blos wiſſen, ob es das, was es iſt, durch ſich ſelbſt ſei. Nicht zwar, als ob Zweckmäßigkeit und Regelmäßigkeit an ſich mit der Schönheit unverträglich wären,

jedes ſchöne Product muß ſich vielmehr Regeln unterwerfen; ſondern darum, weil der augenfällige und bemerkte Einfluß eines Zweckes und einer Regel ſich als Zwang ankündigt und Heteronomie für das Object bei ſich führt. Das ſchöne Product darf und muß ſogar regelmäßig ſein; aber es muß regelfrei erſcheinen.« Schiller giebt dieſem Begriff die mannichfachſten, oft glücklichſten Bezeichnungen. In einem Briefe vom 23. Februar 1793 nennt er die Schönheit das innere Princip der Exiſtenz an einem Dinge zugleich als Grund ſeiner Form betrachtet, die innere Nothwendigkeit der Form, eine Regel, die von dem Dinge ſelbſt zugleich befolgt und gegeben iſt, durch ſich ſelbſt gebändigte Kraft, Beſchränkung aus Kraft. Und es iſt ſchlagend, wenn Schiller ſodann mit unmittelbarer Bezugnahme auf Kant ſagt, daß kein Zweifel obwalten könne, daß dieſer Begriff eine völlig objective Beſchaffenheit der Dinge ſelbſt ſei; der Unterſchied zwiſchen zwei Naturweſen, von denen das eine ganz Form ſei und eine vollſtändige Herrſchaft der lebendigen Kraft über die Maſſe zeige, das andere aber von ſeiner Maſſe unterjocht worden, bleibe übrig auch nach völliger Hinwegdenkung des beurtheilenden Subjects.

Folgerichtig mußte nun dieſer wichtige Begriff der in ſich organiſchen Schönheit durch alle Hauptgebiete der verſchiedenartigen Schönheitserſcheinungen einheitlich durchgeführt werden. Schiller ſah darin recht eigentlich die Probe der Richtigkeit, daß dieſer Begriff die Aeſthetik der Sitte und des Lebens und die Aeſthetik der Kunſt zugleich umfaſſe. Nichtsdeſtoweniger ließ Schiller, um ſich nicht allzulange von ſeinem inneren Dichterberuf zu entfernen, dieſen weitausſehenden Plan eines vollſtändigen Syſtems fallen und zerſtreute die gewonnenen Studienblätter in einzelne Abhandlungen.

Man hätte meinen ſollen, daß, war nun einmal, nach Aufgebung des Ganzen, zwiſchen der Aeſthetik der Sitte und des Lebens

und zwiſchen der Aeſthetik der Kunſt zu wählen, die Aeſthetik der Kunſt dem Dichter unendlich näher liegen mußte. Und in der That hatte Schiller dieſe Aufgabe ſcharf ins Auge gefaßt. Emſig ſieht er ſich in dieſer Zeit nach Büchern über bildende Kunſt und Muſik um. Die Bemerkungen, welche Schiller in jenen Briefen an Körner von ſeinem neuen Geſichtspunkt aus über künſtleriſche Technik und über Stil und Manier macht, ſind äußerſt fein und ſcharfſinnig und verdienen noch heut die ſorgſamſte Beachtung. Um ſo überraſchender iſt es, daß Schiller gleichwohl den entgegengeſetzten Weg einſchlug und ſich vorzugsweiſe auf die Erforſchung und Darlegung der Geſetze der Aeſthetik der Sitte beſchränkte.

Auf's offenkundigſte zeigt ſich, daß es für jetzt noch weit mehr ſittliche als künſtleriſche Fragen und Anliegen waren, welche Schiller zunächſt auf dem Herzen lagen. Noch war Schiller viel zu ſehr mit der Entwicklung ſeines inneren Menſchen beſchäftigt, als daß er ſchon jetzt Drang und Zeit gehabt hätte für eine künſtleriſche Stillehre, wie ein ſo großes Muſter in Leſſing's Laokoon vorlag und wie ſie ſpäter Schiller ſelbſt in ſeinem Briefwechſel mit Goethe für die Forderungen und Geſetze der epiſchen und dramatiſchen Dichtart ſo geiſtvoll erfaßte. Wie ſchon das Lehrgedicht von den Künſtlern vor Allem vom Leben ſelbſt Schönheit und künſtleriſche Verklärung verlangt hatte, ſo fragte Schiller auch jetzt, wie er ſich in einem Briefe vom 10. December 1793 an Körner ausdrückt, vor Allem nach dem Einfluß des Schönen und des Geſchmacks auf den Menſchen und die Geſellſchaft.

Und zwar um ſo angelegentlicher, je mehr ihm grade hier Kant's Anſchauung widerſtrebte.

Die Widerlegung und Fortbildung der Kant'ſchen Aeſthetik wurde ihm eine Widerlegung und Fortbildung der Kant'ſchen Sittenlehre.

Sein Kampf ging gegen Kant's ſtarres Pflichtgebot und

deſſen grämliche Abweiſung aller ſinnlichen Neigungen und Antriebe. Wie in Luther, meinte Schiller (vergl. Briefwechſel mit Goethe. Bd. 2, S. 167), ſo ſei auch in Kant Etwas, was an einen Mönch erinnere, der ſich zwar ſein Kloſter geöffnet habe, aber die Spuren deſſelben nicht ganz vertilgen könne.

In den Briefen an Körner iſt dieſes Thema klar ausgeſprochen. »Offenbar«, ſchreibt Schiller am 19. Februar 1793, »hat die Gewalt, welche die praktiſche Vernunft bei moraliſchen Willensbeſtimmungen gegen unſere Triebe ausübt, etwas Beleidigendes und Peinliches. Wir wollen nun einmal nirgends Zwang ſehen, auch nicht, wenn die Vernunft ſelbſt ihn ausübt; auch die Freiheit der Natur wollen wir reſpectirt wiſſen, weil wir jedes Weſen in der äſthetiſchen Beurtheilung als einen Selbſtzweck betrachten und es uns, denen Freiheit das Höchſte iſt, ekelt und empört, daß etwas dem anderen aufgeopfert werde und zum Mittel dienen ſoll. Daher kann eine moraliſche Handlung niemals ſchön ſein, wenn wir der Operation zuſehen, wodurch ſie der Sinnlichkeit abgeängſtigt wird. Unſere ſinnliche Natur muß alſo im Moraliſchen frei erſcheinen, obgleich ſie es nicht wirklich iſt, und es muß das Anſehen haben, als wenn die Natur blos den Auftrag unſerer Triebe vollführte, indem ſie ſich den Trieben grade entgegen unter die Herrſchaft des reinen Willens beugt.« Nicht ſtarre Sittlichkeit, ſondern ſittliche Schönheit iſt, um mit Schiller's eigenen Worten zu ſprechen, das Maximum der Charaktervollkommenheit eines Menſchen, denn dieſe tritt nur alsdann ein, wenn ihm die Pflicht zur Natur geworden iſt.

Ihre ausführliche und endgiltige Darlegung aber fand dieſe Anſchauung Schiller's in der klaſſiſchen Abhandlung über Anmuth und Würde, welche im Mai 1793 entſtand.

Es iſt die unzweifelhaft wichtigſte Urkunde für die Beurtheilung von Schiller's ſittlichem Lebensideal.

weiſe beſchaffen ſein müſſe, die ſich am beſten mit dieſer anmuthsvollen Schönheit im Ausdruck verträgt oder gar dieſelbe hervorbringt. Unbedingte Verleugnung und Unterdrückung der Forderungen der Sinnlichkeit kann es nicht ſein. Schönheit iſt nur, wo der Natur ihre Freiheit gewahrt iſt; hier aber muß der Geiſt, weil die Sinnlichkeit fortwährend hartnäckig und kraftvoll widerſteht, auf's ſichtbarſte Zwang und Gewalt üben. Ebenſowenig kann es die unbedingte Herrſchaft des Naturtriebes ſein. Nicht blos den moraliſchen Sinn, der den Ausdruck der Menſchheit unnachläßlich fordert, empört ein Menſch in dieſem Zuſtand; auch der äſthetiſche Sinn, der ſich nicht mit dem bloßen Stoffe befriedigt, ſondern in der Form ein freies Vergnügen ſucht, wird ſich mit Ekel von einem ſolchen Anblick abwenden, bei welchem nur die Begierde ihre Rechnung finden kann. Das erſte dieſer Verhältniſſe zwiſchen beiden Naturen im Menſchen erinnert an eine Monarchie, wo die ſtrenge Aufſicht des Herrſchers jede freie Regung im Zaum hält; das zweite an eine wilde Ochlokratie, wo der Bürger durch Aufkündigung des Gehorſams gegen den rechtmäßigen Oberherrn ſo wenig frei als die menſchliche Bildung durch Unterdrückung der moraliſchen Selbſtthätigkeit ſchön wird, vielmehr nur dem brutalen Despotismus der unterſten Klaſſen, wie hier die Form der Maſſe, anheimfällt. Was alſo iſt das Ergebniß? Wenn weder die über die Sinnlichkeit herrſchende Vernunft noch die über die Vernunft herrſchende Sinnlichkeit ſich mit Schönheit des Ausdrucks vertragen, ſo wird — denn es giebt keinen vierten Fall — derjenige Zuſtand des Gemüths, wo Vernunft und Sinnlichkeit, Pflicht und Neigung zuſammenfallen, die Bedingung ſein, in welcher dieſe Schönheit erfolgt. Der Menſch iſt nicht dazu beſtimmt, einzelne ſittliche Handlungen zu verrichten, ſondern ein ſittliches Weſen zu ſein. Nicht Tugenden, ſondern die Tugend iſt ſeine Vorſchrift, und Tugend iſt nichts anderes als Neigung zur Pflicht. Der

Menſch darf nicht nur, ſondern ſoll Luſt und Pflicht in Verbindung bringen; er ſoll ſeiner Vernunft mit Freuden gehorchen. Dadurch ſchon, daß die Natur ihn zum vernünftig ſinnlichen Weſen d. h. zum Menſchen machte, kündigte ſie ihm die Verpflichtung an, nicht zu trennen, was ſie verbunden hat, auch in den reinſten Aeußerungen ſeines göttlichen Theiles den ſinnlichen nicht hinter ſich zu laſſen und den Triumph des einen nicht auf Unterdrückung des andern zu gründen. Erſt alsdann, wenn ſie aus ſeiner geſammten Menſchheit als die vereinigte Wirkung beider Principien hervorquillt, wenn ſie ihm zur Natur geworden iſt, iſt ſeine ſittliche Denkart geborgen; denn ſo lange der ſittliche Geiſt noch Gewalt anwendet, muß der Naturtrieb ihm noch Macht entgegenzuſetzen haben. Der blos niedergeworfene Feind kann wieder aufſtehen, aber der verſöhnte iſt wahrhaft überwunden.

Mit freudigſter Anerkennung betont Schiller, was für ein großes Verdienſt Kant's es war, gegen die Ausſchweifungen der einſeitig auf die Befriedigung der menſchlichen Neigungen gegründeten Glückſeligkeitslehre, die durch die Engländer und Franzoſen auch in die deutſche Aufklärungsbildung gekommen, wieder an die Strenge des unverbrüchlichen Pflichtbegriffs erinnert zu haben. »In der Kant'ſchen Moralphiloſophie aber« fährt Schiller fort, »iſt die Idee der Pflicht mit einer Härte vorgetragen, die alle Grazien davon zurückſchreckt und einen ſchwachen Verſtand leicht verſuchen könnte, auf dem Wege einer finſteren und mönchiſchen Ascetik die moraliſche Vollkommenheit zu ſuchen.« Kant war der Drako ſeiner Zeit, weil ſie ihm eines Solon's noch nicht werth und empfänglich ſchien. Womit aber hatten es die Kinder des Hauſes verſchuldet, daß er nur für die Knechte ſorgte? Weil oft ſehr unreine Neigungen den Namen der Tugenden uſurpiren, mußte darum auch der uneigennützige Affect in der edelſten Bruſt verdächtig gemacht werden? Es iſt

für moralische Wahrheiten gewiß nicht vortheilhaft, Empfindungen gegen sich zu haben, die der Mensch ohne Erröthen sich gestehen darf. Wie sollen sich aber die Empfindungen der Schönheit und Freiheit mit dem äußeren Geist eines Gesetzes vertragen, das ihn mehr durch Furcht als durch Zuversicht leitet, das ihn, den die Natur doch vereinigte, stets zu vereinzeln strebt und nur dadurch, daß es ihm Mißtrauen gegen den einen Theil seines Wesens erweckt, sich der Herrschaft über den andern versichert? Es erweckt kein gutes Vorurtheil für einen Menschen, wenn er der Stimme des Triebes so wenig trauen darf, daß er gezwungen ist, ihn jedesmal erst vor dem Grundsatze der Moral abzuhören; vielmehr achtet man ihn hoch, wenn er sich demselben, ohne Gefahr durch ihn mißleitet zu werden, mit einer gewissen Sicherheit vertraut. Denn es beweist, daß beide Principien in ihm sich schon in derjenigen Uebereinstimmung befinden, welche das Siegel der vollendeten Menschheit, welche dasjenige ist, was man unter einer schönen Seele versteht.

»Eine schöne Seele nennt man es, wenn sich das sittliche Gefühl aller Empfindungen des Menschen endlich bis zu dem Grad versichert hat, daß es dem Affect die Leitung des Willens ohne Scheu überlassen darf und nie Gefahr läuft, mit den Entscheidungen desselben in Widerspruch zu stehen. Daher sind bei einer schönen Seele die einzelnen Handlungen eigentlich nicht sittlich, sondern der ganze Charakter ist es. Daher weiß sie selbst auch niemals um die Schönheit ihres Handelns, und es fällt ihr nicht mehr ein, daß man anders handeln und empfinden könnte; dagegen ein schulgerechter Zögling der Sittenlehre, so wie das Wort des Meisters ihn fordert, jeden Augenblick bereit sein wird, vom Verhältniß seiner Handlungen zum Gesetz die strengste Rechnung abzulegen. In einer schönen Seele ist es also, wo Sinnlichkeit und Vernunft, Pflicht und Neigung harmoniren und Grazie ist ihr Ausdruck in der Er-

ſcheinung. Eine ſchöne Seele gießt auch über eine Bildung, der es an architektoniſcher Schönheit mangelt, eine unwiderſtehliche Grazie aus und oft ſieht man ſie ſelbſt über Gebrechen der Natur triumphiren.«

So weit dieſer erſte Theil. Der Begriff der ſchönen Seele in der Auffaſſung Schiller's iſt der Begriff des guten und ſchönen Menſchen im Sinn der Alten. Nicht die abſtoßende Härte Kant's, ſondern die reine und freie Heiterkeit der griechiſchen Kalokagathie.

Bekannt iſt das ſchöne Xenion:

„Gerne dien' ich den Freunden, doch thu' ich es leider mit Neigung,
Und ſo wurmt es mich oft, daß ich nicht tugendhaft bin.
Da iſt kein anderer Rath, Du mußt ſuchen, ſie zu verachten
Und mit Abſcheu alsdann thun, wie die Pflicht Dir gebeut."

Und ein anderer Votivſpruch ſagt:

„Ueber das Herz zu ſiegen iſt groß, ich verehre den Tapfern;
Aber wer durch ſein Herz ſieget, er gilt mir doch mehr."

Noch in der letzten Dichtung Schiller's, in der Huldigung der Künſte, heißt es:

„Doch Schön'res ſind' ich nichts, wie lang ich wähle,
Als in der ſchönen Form — die ſchöne Seele."

Der zweite Theil dieſer Abhandlung handelt von der ſittlichen Würde. Nicht als Gegenſatz des erſten Theils, ſondern als Ergänzung deſſelben.

Freilich, ſagt Schiller, iſt es des Menſchen höchſte Aufgabe, eine innige Uebereinſtimmung zwiſchen ſeinen beiden Naturen zu ſtiften, immer ein harmoniſches Ganzes zu ſein und mit ſeiner vollſtimmigen ganzen Menſchheit zu handeln; aber dieſe Charakterſchönheit, die reifſte Frucht ſeiner Humanität, iſt ein Ideal, das ſelbſt in den Auserwählteſten ſich immer wieder von dem Druck und dem Widerſtreit der Sinne bedroht ſieht. Dieſen Angriffen des Affects, d. h. der überwachſenden Sinnlichkeit

hat der Menſch, um die Herrlichkeit einer ſchönen Seele zu erringen oder ſich dieſelbe zu wahren, Widerſtand zu leiſten; er kann dies nur, indem er der Macht der Sinnlichkeit die Macht der Vernunft entgegenſtellt. In dieſem Kampf verwandelt ſich die ſchöne Seele in eine moraliſch große oder erhabene; denn groß und erhaben und allein groß und erhaben iſt Alles, was von einer Ueberlegenheit des höheren Vermögens über die ſinnliche Niedrigkeit Zeugniß giebt. Jetzt erprobt ſich untrüglich, was in dem angegebenen Sinn eine ſchöne Seele, d. h. eine Charaktererrungenſchaft, und was nur ein ſogenanntes gutes Herz, d. h. eine angeborene Temperamentstugend iſt. Der Naturtrieb übt im Affect über den Willen eine vollkommene Zwangsgewalt aus; wo ein Opfer nöthig iſt, wird es die Sittlichkeit und nicht die Sinnlichkeit bringen. Die Temperamentstugend unterliegt und ſinkt im Affect zum bloßen Naturproduct herab. Wo hingegen die Vernunft ſelbſt, wie bei einem ſchönen Charakter der Fall iſt, die Neigung in Pflicht nahm und der Sinnlichkeit das Steuer nur anvertraute, ſo wird ſie dies Steuer in demſelben Augenblick zurücknehmen, da der Trieb ſeine Vollmacht mißbrauchen will. Die ſchöne Seele geht in's Heroiſche über und erhebt ſich zur reinen Intelligenz. Nennen wir die ſchöne Seele in der idealen Heiterkeit ihres ruhig harmoniſchen Gleichgewichts Anmuth, ſo nennen wir ſie in der kämpfenden Bethätigung ihrer ſittlichen Kraft und in dem Sieg ihrer Geiſtesfreiheit Würde. Anmuth und Würde ſind alſo ſo wenig Gegenſätze, daß ſie vielmehr nur verſchiedene Spiegelungen des einen und ſelben Charakterideals ſind. Schiller ſetzt hinzu: »Da Würde und Anmuth ihre verſchiedenen Gebiete haben, worin ſie ſich äußern, ſo ſchließen ſie einander in derſelben Perſon, ja in demſelben Zuſtand nicht aus; vielmehr iſt es nur die Anmuth, von der die Würde ihre Beglaubigung, und nur die Würde, von der die Anmuth ihren Werth em-

pfängt. Sind Anmuth und Würde, jene noch durch architektonische Schönheit, diese durch Kraft unterstützt, in derselben Person vereinigt, so ist der Ausdruck der Menschheit in ihr vollendet.«

Wie Schiller am Eingang dieser Betrachtungen höchst bedeutsam von der griechischen Mythe ausging, so kehrt er nicht minder bedeutsam auch am Schluß zum Griechenthum wieder zurück. Nach diesem Ideal menschlicher Schönheit, sagt er, sind die Antiken gebildet, gleichwie er in den Briefen über die ästhetische Erziehung begeistert von der Juno Ludovisi rühmt, daß es weder Anmuth noch Würde sei, was aus diesem herrlichen Antlitz zu uns spreche, denn es sei beides zugleich.

In der Abhandlung über Anmuth und Würde liegt so sehr der innerste Kern der sittlichen Denkweise Schiller's, daß sich um sie eine beträchtliche Anzahl kleiner Abhandlungen gruppirt, die wesentlich den Zweck haben, diesen Grundgedanken weiter auszuführen und vor einseitigen Angriffen und Mißverständnissen zu schützen.

Obgleich zum Theil sehr viel später erschienen, sind diese kleineren philosophischen Abhandlungen, wie Tomaschek in seiner trefflichen Schrift über Schiller's Verhältniß zur Wissenschaft (S. 208 ff. 245 ff.) überzeugend nachgewiesen hat, doch insgesammt während Schiller's Aufenthalt in Schwaben vom Sommer 1793 bis zum Frühjahr 1794 entstanden; wenigstens in ihrer ersten Skizzirung.

Man verkennt die Absichten Schiller's gänzlich, wenn man gemeint hat, daß die Abhandlung über die nothwendigen Grenzen beim Gebrauch schöner Formen, die, wie gegen die hohle Schöngeisterei in der Wissenschaft, so auch gegen die hohle Schöngeisterei in der Auffassung des sittlichen Lebens eifert, wieder in die strengen Wege Kant's zurücklenke. Diese Abhandlung ist nur verständlich, wenn man sofort ihr Seitenstück,

die Abhandlung über den moralischen Nutzen ästhetischer Sitten, zur Vergleichung herbeizieht.

Doch am schlagendsten tritt die Uebereinstimmung mit der Abhandlung über Anmuth und Würde in der Abhandlung über das Erhabene hervor; nur mit dem Unterschied, daß Schiller, wahrscheinlich um die Spötteleien Kant's, welcher in einer gegen Schiller gerichteten Anmerkung der zweiten Auflage seiner Schrift über die Religion innerhalb der Grenzen der bloßen Vernunft die Grazien mit verführerischen Buhlschwestern verglichen hatte, unschädlich zu machen, jetzt die Ausdrucksweise verändert hat und die Anmuth nunmehr als das Schöne, die Würde als das Erhabene bezeichnet.

In diesem Sinn heißt es auch hier: »Ohne das Schöne würde zwischen unserer Naturbestimmung und unserer Vernunftbestimmung ein immerwährender Streit sein. Ueber dem Bestreben, unserem Geisterberuf Genüge zu leisten, würden wir unsere Menschheit versäumen und, alle Augenblicke zum Aufbruch aus der Sinnenwelt gefaßt, in dieser uns einmal angewiesenen Sphäre des Handelns beständig Fremdlinge bleiben. Schon das Erhabene würde uns die Schönheit unserer Würde vergessen machen. In der Erschlaffung eines ununterbrochenen Genusses würden wir die Rüstigkeit des Charakters einbüßen und unsere unveränderliche Bestimmung und unser wahres Vaterland aus den Augen verlieren. Nur wenn das Erhabene mit dem Schönen sich gattet und unsere Empfänglichkeit für Beides in gleichem Maß ausgebildet worden ist, sind wir vollendete Bürger der Natur, ohne deswegen ihre Sklaven zu sein und ohne unser Bürgerrecht in der intelligiblen Welt zu verscherzen.«

Ferner: »Zwei Genien sind es, die uns die Natur zu Begleitern durchs Leben gab. Der eine, gesellig und hold, verkürzt uns durch sein munteres Spiel die mühevolle Reise, macht uns

die Feſſeln der Nothwendigkeit leicht und führt uns unter Freude und Scherz bis an die gefährlichen Stellen, wo wir als reine Geiſter handeln und alles Körperliche ablegen müſſen, bis zur Erkenntniß der Wahrheit und zur Ausübung der Pflicht. Hier verläßt er uns, denn nur die Sinnenwelt iſt ſein Gebiet; über dieſe hinaus kann ihn ſein irdiſcher Flügel nicht tragen. Aber jetzt tritt der andere hinzu; ernſt und ſchweigend und mit ſtarkem Arm trägt er uns über die ſchwindlige Tiefe. In dem erſten dieſer Genien erkennt man das Gefühl des Schönen, in dem zweiten das Gefühl des Erhabenen. Zwar iſt ſchon das Schöne ein Ausdruck der Freiheit, aber nicht derjenigen, welche uns über die Macht der Natur erhebt und von allem körperlichen Einfluß entbindet, ſondern derjenigen, welche wir innerhalb der Natur des Menſchen genießen. Wir fühlen uns frei bei der Schönheit, weil die ſinnlichen Triebe mit dem Geſetz der Vernunft harmoniren; wir fühlen uns frei beim Erhabenen, weil die ſinnlichen Triebe auf die Geſetzgebung der Vernunft keinen Einfluß haben, weil der Geiſt hier handelt als ob er unter keinen anderen als ſeinen eigenen Geſetzen ſtände.«

Schiller hat dieſen Gedanken faſt wörtlich in einem Epigramm »Die Führer des Lebens« ausgeſprochen, welches urſprünglich weit bezeichnender den Titel »Schön und Erhaben« führte.

„Zweierlei Genien ſind's, die Dich durchs Leben geleiten.
Wohl Dir, wenn ſie vereint helfend zur Seite Dir ſtehn!
Mit erheiterndem Spiel verkürzt Dir der eine die Reiſe,
Leichter an ſeinem Arm werden Dir Schickſal und Pflicht.
Unter Scherz und Geſpräch begleitet er bis an die Kluft Dich,
Wo an der Ewigkeit Meer ſchaudernd der Sterbliche ſteht.
Hier empfängt Dich entſchloſſen und ernſt und ſchweigend der andere,
Trägt mit gigantiſchem Arm über die Tiefe Dich hin.
Nimmer widme Dich einem allein! Vertraue dem erſtern
Deine Würde nicht an, nimmer dem andern Dein Glück!“

Am Schluß der philoſophiſchen Lehrjahre ſtehen die Briefe über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen.

Urſprünglich waren es Privatbriefe an Schiller's Freund und Wohlthäter, den Herzog Friedrich Chriſtian von Schleswig-Holſtein-Auguſtenburg. Dieſe Briefe waren durch den Brand des königlichen Schloſſes in Kopenhagen vernichtet worden, und der Herzog hatte eine Abſchrift verlangt. Am 20. Januar 1795 ſchickte Schiller (vgl. Deutſche Rundſchau. 1875. April. S. 51) das erſte Heft der Horen an den Herzog mit den Worten: »Als ich im vorigen Jahr damit umging, eine Abſchrift meiner in Kopenhagen verunglückten Briefe zu beſorgen, drangen ſich mir ſo viele Unvollkommenheiten darinnen auf, daß ich mir nicht erlauben konnte, ſolche in ihrer erſten Geſtalt wieder in die Hände Eurer Durchlaucht zu geben; ich unternahm deswegen eine Verbeſſerung, welche mich weiter führte als ich dachte, und der Wunſch, etwas hervorzubringen, das Ihres Beifalls würdig wäre, veranlaßte mich, jenen Briefen nicht nur eine ganz neue Geſtalt zu geben, ſondern auch den Plan derſelben zu einem größeren Ganzen zu erweitern«. Die jetzige Faſſung fällt in die Zeit vom September 1794 bis zum Juni 1795.

Es könnte ſcheinen, als beträten wir hier ein neues Gebiet. Die erſten Briefe verweiſen auf die niederſchlagenden Eindrücke der entartenden franzöſiſchen Revolution und ſprechen es als ihre Aufgabe aus, darzuthun, daß der Weg zur Politik durch die Aeſthetik, der Weg zur Freiheit durch die Schönheit führe. Allein der Verlauf der Unterſuchung verläßt dieſen politiſchen Ausgangspunkt völlig. Bald befinden wir uns auch hier wieder unverſehens ganz ausſchließlich in der Welt der inneren Bildung, in dem Zauberkreiſe der rein auf ſich ſelbſt geſtellten und heiter in ſich befriedigten ſchönen Perſönlichkeit.

Dieſer beachtenswerthe Widerſpruch zwiſchen Anfang und Schluß wird ſelten beachtet. In den erſten Briefen wird der

Staat als Zweck hingeſtellt und die Schönheit erſcheint nur als das wirkſamſte und zuverläſſigſte Mittel, den leidigen Nothſtaat in den freien Vernunftſtaat umzubilden; in den ſpäteren Briefen wird der Staat der Wirklichkeit, gleichviel von welcher Form und Verfaſſung, ganz und gar bei Seite geſchoben und dafür als höchſtes Ideal menſchlicher Geſellſchaft ein ſogenannter äſthetiſcher Staat geprieſen, der, um mit Schiller's eigenen Worten zu ſprechen, dem Bedürfniß nach zwar in jeder feingeſtimmten Seele, der That nach aber wohl nur, wie die reine Kirche und die reine Republik, in einigen wenigen auserleſenen Cirkeln zu finden ſei. In den erſten Briefen Erziehung zum Staat, in den ſpäteren Briefen vielmehr Loslöſung und Befreiung vom Staat. In den erſten Briefen erſcheint die Schönheit, wie in dem Gedicht von den Künſtlern, als Grundlage und Ziel der ſtaatlichen Freiheit, in den ſpäteren Briefen als Erſatz derſelben.

Der Grund dieſes Umſchwungs iſt leicht nachzuweiſen. Der leitende Gedanke der erſten Briefe wird treffend durch einen Zug bezeichnet, welchen Hoven in ſeiner Selbſtbiographie (S. 133) aus der Zeit von Schiller's Aufenthalt in Schwaben im Sommer 1793 erzählt. Als beide Freunde von der Ausſichtsloſigkeit der franzöſiſchen Revolution ſprachen, wies Schiller auf die Schriften Kant's, die eben auf dem Tiſch lagen; nur hier ſeien die Principien, aus denen eine beglückende Verfaſſung erſtehen könne; aber weder ſei das Volk reif noch ſeien die Principien ſelbſt ſchon hinlänglich entwickelt. Inzwiſchen aber war, ſeit der Rückkehr nach Jena, der innige Verkehr mit Wilhelm von Humboldt gekommen; mit freudiger Rührung, die noch von dem Wonnegefühl jener glücklichen Tage durchzittert iſt, hat Humboldt am Abend ſeines Lebens in den Vorerinnerungen zu ſeinem Briefwechſel mit Schiller ein höchſt anmuthsvolles Bild dieſer täglichen geiſtvollen Unterhaltungen gegeben. Und Humboldt dachte damals noch geringer vom Staat als Schiller.

Im Anfang des Jahres 1792 hatte er eine Schrift geschrieben »Ideen zu einem Versuch, die Grenzen der Wirksamkeit des Staats zu bestimmen«. Ganz im Geist der deutschen Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts, überdies erschreckt durch den wüsten Polizeidespotismus, welcher jetzt unter Friedrich Wilhelm II. in Preußen Platz griff, betrachtete diese Schrift den Staat nur aus dem Gesichtspunkt eines nothwendigen Uebels, und ging vor Allem darauf aus, die Wirksamkeit des Staats möglichst zu beschränken, damit er der freien Entwicklung des Einzelnen, der höchsten und gleichmäßigen Ausbildung der Persönlichkeit möglichst wenige Hindernisse in den Weg legen könne. Von Hause aus hatte Schiller dieser Schrift die wärmste Theilnahme zugewendet; ein Bruchstück derselben hatte er in der Neuen Thalia veröffentlicht. Wie also jetzt, da die Ansichten Humboldt's, je enttäuschender sich der Gang der französischen Revolution gestaltete, um so mehr an Bedeutung und Tragweite gewannen?

Für die Erkenntniß des sittlichen Lebensideals Schiller's sind besonders die letzten Briefe von hervorragender Wichtigkeit. Die klassische Abhandlung über Anmuth und Würde gewinnt hier eine sehr wesentliche Fortbildung und Umgestaltung.

Die Sinnlichkeit, als die Eindrücke der Außenwelt in sich aufnehmend und empfangend, wird jetzt Sach- oder Stofftrieb, die Vernunft, als die Sinnlichkeit zügelnd und formend, wird jetzt Formtrieb, die Vereinigung und Wechselwirkung beider Triebe wird jetzt Spieltrieb genannt. Der Gegenstand des sinnlichen Triebes, heißt es, sei das Leben; ein Begriff, der alles materiale Sein und alle unmittelbare Gegenwart in den Dingen bedeute. Der Gegenstand des Formtriebes, heißt es, sei Gestalt; ein Begriff, der alle formalen Beschaffenheiten der Dinge unter sich fasse. Der Gegenstand des Spieltriebes, heißt es, sei also lebende Gestalt; ein Begriff, der allen ästhetischen

Beſchaffenheiten der Erſcheinungen und Dem, was man in weiteſter Bedeutung Schönheit nenne, zur Bezeichnung diene. Warum aber dieſe fremdartigen Ausdrücke, die höchſt unliebſam an die krauſe und ſchwerfällige Schulſprache der eben erſchienenen Wiſſenſchaftslehre Fichte's erinnern und deren ſich Schiller ſogar in einigen ſeiner philoſophirenden Gedichte bedient hat? Bald zeigt ſich, daß dieſe Ausdrücke ſehr abſichtlich und bedeutungsvoll gewählt ſind. Wird die Uebereinſtimmung von Sinnlichkeit und Vernunft, von Neigung und Pflicht, kurz die geläuterte und durchgeiſtigte Natur jetzt Erfüllung und Bethätigung des Spieltriebes genannt, ſo ſcheint es zunächſt nur eine Wiederholung des in der Abhandlung von Anmuth und Würde feſtgeſtellten Ideals zu ſein, wenn Schiller den berühmten Ausſpruch wagt, der Menſch ſpiele nur, wo er in voller Bedeutung Menſch ſei, und er ſei nur da ganz Menſch, wo er ſpiele. Und doch iſt eine durchaus neue Beſtimmung hinzugetreten. Im Begriff des Spieles liegt, daß alles Stoffartige vertilgt iſt, daß, um Kantiſch zu reden, wir im reinen Aether des unintereſſirten Intereſſes weilen. Schiller zieht dieſe Folgerung und predigt auf Grund derſelben nicht blos für die Kunſt, ſondern auch für das Leben einen Idealismus, der nicht ſowohl eine beſchauliche und ſchönſelige Flucht aus den Enttäuſchungen und Hemmniſſen der Wirklichkeit in den Himmel der Phantaſie iſt, ſondern ein Betrachten der Dinge aus der Hoheit der Idee, ein Schauen des Zeitlichen im Spiegel der Ewigkeit nach der Weiſe Spinoza's.

Schiller hat für dieſe Geſinnung und Denkweiſe nur den Namen des äſthetiſchen Ideals und der äſthetiſchen Stimmung, nur das Bild der idealen heiteren olympiſchen Götterruhe. In dieſem Sinn iſt es zu verſtehen, wenn Schiller im fünfzehnten Brief ſagt: »Dieſer Satz iſt nur in der Wiſſenſchaft unerwartet; längſt ſchon lebte und wirkte er in der Kunſt und in dem Ge-

fühl der Griechen, nur daß dieſe in den Olympus verſetzten, was auf der Erde ſollte ausgeführt werden. Von der Wahrheit dieſes Satzes geleitet ließen ſie ſowohl den Ernſt und die Arbeit, welche die Wangen der Sterblichen furchen, als die nichtige Luſt, die das leere Angeſicht glättet, aus der Stirn der ſeligen Götter verſchwinden, gaben die Ewigzufriedenen von den Feſſeln jedes Zweckes, jeder Pflicht, jeder Sorge frei, und machten den Müßiggang und die Gleichgiltigkeit zum beneideten Looſe des Götterſtandes; ein blos menſchlicherer Name für das freiſte und erhabenſte Sein.«

»In dieſer äſthetiſchen Stimmung des Gemüths allein«, ſagt in demſelben Sinn der zweiundzwanzigſte Brief, »fühlen wir uns wie aus der Zeit geriſſen, und unſere Menſchheit äußert ſich mit einer Reinheit und Integrität, als hätte ſie von der Einwirkung äußerer Kräfte noch keinen Abbruch erfahren.«

Mühſam ringt Schiller, hier ſowohl wie in ſeinen philoſophirenden Gedichten, nach einem treffenden Ausdruck dieſer verlangten inneren Idealität. Und es hat zu den mannichfachſten und verwirrendſten Mißverſtändniſſen Anlaß gegeben, daß es ihm nicht gelungen iſt, ein ſolches Schlagwort zu finden. Aber der Begriff ſelbſt iſt klar und unzweifelhaft. Es iſt der Begriff einer völligen Abweſenheit aller Beſchränkungen, Freiheit von Leidenſchaft, Genuß des Unendlichkeitsgefühls, die vollendete Verſöhnung und Harmonie aller Widerſprüche und Gegenſätze des Lebens; es iſt das freie Darüberſtehen über aller Angſt und Noth des Irdiſchen; es iſt, wenn es erlaubt iſt, ein ſchmählich entweihtes Wort auf ſeine urſprüngliche Bedeutung zurückzuführen, die göttliche Ironie, von welcher die Romantiker ſo viel ſagten und ſangen, es iſt das feſte Inſichſelbſtberuhen, es iſt des Sieges hohe Sicherheit, die von allen Erdenmalen frei iſt und alle Zeugen irdiſcher Bedürftigkeit von ſich ausgeſtoßen hat, es

iſt die volle und reine Menſchlichkeit in der Seligkeit ungetrübter göttlicher Heiterkeit und Ruhe.

„Dringt bis in der Schönheit Sphäre,
Und im Staube bleibt die Schwere
Mit dem Stoff, den ſie beherrſcht, zurück.“

»Das höchſte Ziel, wornach der Menſch zu ringen hat«, heißt es in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung, »iſt, frei von Leidenſchaft zu ſein, immer klar, immer ruhig um ſich und in ſich zu ſchauen, überall mehr Zufall als Schickſal zu finden, und mehr über Ungereimtheit zu lachen als über Bosheit zu zürnen oder zu weinen.«

»Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit, Ruhe aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillſtand der Kräfte, aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließend und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet!« Göttliche Idylle!

In dieſer Anſchauungsweiſe liegt Schiller's Abſchluß auf dem Höhepunkt ſeines Lebens. Sie war, wie er am 7. Januar 1795 an Goethe ſchreibt, aus ſeiner ganzen Menſchheit genommen.

Und jetzt, nachdem Schiller einen in ſich verſöhnten und befriedigten Abſchluß gefunden, regte ſich plötzlich auch die langentbehrte dichteriſche Luſt wieder.

Sogleich nach der Vollendung der äſthetiſchen Briefe, im Juli und Auguſt 1795, ſtellte ſich, obgleich Schiller grade damals unter den ſchwerſten körperlichen Leiden zu leiden hatte, eine ſtaunenerregende Fülle und Friſche dichteriſchen Schaffens ein.

Es hatte ſich erfüllt, was Schiller einſt ſeinem Freund Körner zugerufen hatte; der ſcheinbare Umweg hatte ihn nur um ſo ſicherer zu ſeinem Ziel geführt.

In ſpäteren Jahren hat Schiller wohl zuweilen gezweifelt, ob ihm die lange Beſchäftigung mit der Philoſophie nicht mehr

geſchadet als genützt habe; und auch Goethe hat ſich in den Geſprächen mit Eckermann in dieſem Sinn ausgeſprochen. In der Zeit der erſten unmittelbaren Nachwirkungen dieſer Studien war das Urtheil ſowohl Schiller's als Goethe's ein durchaus anderes. Wiederholt rühmt Schiller in ſeinen Briefen, daß er durch den ſaueren Weg der Philoſophie an ſtrenger Beſtimmtheit des Gedankens und an Leichtigkeit des Schaffens gewonnen habe; und Goethe meinte (Briefwechſel Nr. 109), die ſonderbare Miſchung von Anſchauung und Abſtraction, die in Schiller's Natur ſei, zeige ſich nun in vollkommenem Gleichgewicht.

Wilhelm von Humboldt rühmt in einem Briefe vom 31. Auguſt 1795 die gleichmäßige Ruhe und Milde, die ſich ſeitdem über Schiller's ganzes Weſen ergoſſen und nicht blos alles Beſte in ihm ſelbſt erhöht, ſondern auch einen unbeſchreiblich wohlthätigen Einfluß auf ſeine ganze Umgebung geübt habe.

Der Dichter, der ſich ſelbſt zur reinſten Menſchheit hinaufgeläutert, wurde der Dichter der reinſten Menſchheitsideale.

Und es iſt überaus bezeichnend, daß mit der Klärung und Vertiefung des Gehalts ſogleich auch eine ſehr beſtimmte Umbildung des dichteriſchen Formgefühls eintrat. Fortan ſtrengſtes Streben nach reinſter Idealität und Kunſtmäßigkeit. Lag das höchſte ſittliche Ideal in der ſchönen Menſchlichkeit des Griechenthums, ſo war es ganz natürlich und folgerichtig, daß, ebenſo wie es bei Goethe um die Zeit ſeiner italieniſchen Reiſe geſchehen war, ſich jetzt auch bei Schiller neben den Reim die ruhig gemeſſene Plaſtik antiker Versmaße ſtellte. Schon jetzt ſpricht Schiller (Briefwechſel mit Körner. Bd. 3, S. 300) von der Einführung des Chors in die moderne Tragödie. Ja ſchon legte er ſich die tiefgreifende Frage vor (Briefwechſel mit Humboldt. S. 258), die er in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung zu beantworten ſuchte, inwiefern er bei der großen Entfernung von dem Geiſt der griechiſchen Poeſie noch Dichter ſein könne,

und zwar beſſerer Dichter als der Grad jener Entfernung zu erlauben ſcheine.

Es iſt ein Genuß der eigenthümlichſten Art, unmittelbar von der Betrachtung der philoſophiſchen Studien und Entwicklungen Schiller's zur Betrachtung jener tiefſinnigen lyriſch-lehrhaften Gedichte überzugehen, welche der erſte reiche Ertrag ſeiner erneuten dichteriſchen Thätigkeit waren.

Schiller ſelbſt ſagt von ihnen, daß ſie ſich noch am Ufer der Philoſophie halten. Dies iſt nur eine beſcheidene Wendung für die denkwürdige Thatſache, daß ſie, wie es kaum irgendwo ein zweites Beiſpiel giebt, alle wichtigſten Ergebniſſe ſeines wiſſenſchaftlichen Denkens zu warmem, oft tief ergreifendem dichteriſchem Ausdruck bringen und, was nur Sache des philoſophirenden Kopfes zu ſein ſchien, als tiefſtes Gemüthsanliegen, als innerſten Nerv aller ächt menſchlichen That und Geſinnung darſtellen.

Zwei Gruppen ſind unterſcheidbar. Die einen dieſer Gedichte ſchließen ſich mehr an den Ideenkreis der Abhandlung über Anmuth und Würde, die anderen mehr an den Ideenkreis der äſthetiſchen Briefe.

Die erſte Gruppe iſt die reichſte und vielgeſtaltigſte.

In der Abhandlung über Anmuth und Würde lag der Schwerpunkt in dem Kampf gegen die Sinnenfeindlichkeit der Kant'ſchen Sittenlehre. Die innige Einheit und Durchdringung von Sinnlichkeit und Vernunft, die freiwillige Uebereinſtimmung von Neigung und Pflicht, kurz, die volle und ganze und in ſich harmoniſche, im griechiſchen Sinn gute und ſchöne Menſchennatur ſollte in ihrem unverbrüchlichen Recht gewahrt bleiben. Auch ein großer Theil dieſer philoſophiſchen Gedichte behandelt dieſen Kampf und deſſen Löſung in überraſchender Mannichfaltigkeit und Lebensfülle, und mit der wunderbarſten Genialität ſchöpferiſcher Fortbildung.

»Natur und Schule«, jetzt »Der Genius« überſchrieben, eines

der bedeutendſten Gedichte Schiller's und von Schiller ſelbſt ſehr hochgehalten, iſt weſentlich ein ſolcher dichteriſcher Angriff gegen die Engherzigkeit der Kant'ſchen Schulbegriffe. »Kann die Wiſſenſchaft nur zum wahren Frieden mich führen, nur des Syſtemes Gebälk? Muß ich dem Trieb mißtraun, dem Geſetz, das Du ſelber, Natur! mir in den Buſen geprägt?« Die Antwort lautet: »Freund, Du kennſt die goldene Zeit, da nicht irrend der Sinn und treu wie der Zeiger am Uhrwerk auf das Wahrhaftige nur, nur auf das Ewige wies. Gleich verſtändlich für jegliches Herz war die ewige Regel. Aber die glückliche Zeit iſt dahin. Das entweihte Gefühl iſt nicht mehr Stimme der Götter. Jetzt giebt nur noch die Weisheit des Forſchers, der reinen Herzens zu den Quellen hinabſteigt, die verlorene Natur zurück. Haſt Du, Glücklicher, nie den ſchützenden Engel verloren, nie des frommen Inſtincts liebende Warnung verwirrt, ſchweigt noch in dem zufriednen Gemüth des Zweifels Empörung und weißt Du, daß ſie auf ewig ſchweigen wird, o dann gehe Du hin in Deiner köſtlichen Unſchuld. Dich kann die Wiſſenſchaft nichts lehren, ſie lerne von Dir. Was Du thuſt, was Dir gefällt, iſt Geſetz. Einfach und ſtill gehſt Du durch die eroberte Welt.« In dieſelbe Richtung gehört das Gedicht: »An einen jungen Freund, als er ſich der Weltweisheit widmete.«

Andere Gedichte verſenken ſich in das ſtille und geſetzmäßige Weſen und Walten dieſer naiv ſchönen, harmoniſch idealen Natur ſelbſt.

Bekannt iſt das kleine Epigramm, das oft Goethe zugeſchrieben wird:

„Suchſt Du das Höchſte, das Größte? Die Pflanze kann es Dich lehren.
Was ſie willenlos iſt, ſei Du es wollend — das iſt's!"

Schon in der Abhandlung über die erſte Menſchengeſellſchaft hatte Schiller geſagt: »Der Menſch ſollte den Stand der Unſchuld, den er verloren, wieder aufzuſuchen lernen durch ſeine

Vernunft, und als ein freier vernünftiger Geiſt dahin zurückkommen, wovon er als Pflanze und als eine Creatur des Inſtinctes ausgegangen war; aus einem Paradies der Unwiſſenheit und Knechtſchaft ſollte er ſich, wäre es auch nach ſpäten Jahrtauſenden, zu einem Paradies der Erkenntniß und der Freiheit hinaufarbeiten, einem ſolchen nämlich, wo er dem moraliſchen Geſetz in ſeiner Bruſt ebenſo unwandelbar gehorchen würde, als er anfangs dem Inſtinct gedient hatte, als die Pflanze und die Thiere dieſem noch immer dienen.« Und in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung heißt es: »Wir lieben in den Gegenſtänden die in ihnen dargeſtellte Idee, das ſtille ſchaffende Leben, das ruhige Wirken aus ſich ſelbſt, das Daſein nach eigenen Geſetzen, die innere Nothwendigkeit, die ewige Einheit mit ſich ſelbſt; ſie ſind, was wir waren, ſie ſind, was wir wieder werden ſollen. Wir waren Natur wie ſie, und unſere Kultur ſoll uns auf dem Wege der Vernunft und Freiheit zur Natur zurückführen.«

Ferner das herrliche Gedicht »Der Tanz«. Mit einer Poeſie und Plaſtik des Auges, die an die beſten Vorbilder der griechiſchen Anthologie erinnert, wird die reizvolle Schönheit der bunten Tanzverſchlingungen geſchildert, wie ſie namentlich den ſüdlichen Volkstänzen eigen iſt; dann aber in ergreifender Wendung erhebt ſich die Betrachtung in das Gebiet des Sittlichen:

„Sprich, wie geſchieht's, daß raſtlos erneut die Bildungen ſchwanken,
Und die Ruhe beſteht in der bewegten Geſtalt?
Jeder ein Herrſcher, frei, nur dem eigenen Herzen gehorchet
Und im eilenden Lauf findet die einzige Bahn?
Willſt Du es wiſſen? Es iſt des Wohllauts mächtige Gottheit,
Die zum geſelligen Tanz ordnet den tobenden Sprung,
Die, der Nemeſis gleich, an des Rhythmus goldenem Zügel
Lenkt die brauſende Luſt und die verwilderte zähmt.
— — — — — —
Das Du im Spiele doch ehrſt, fliehſt Du im Handeln, das Maß."

Vor Allem aber gewinnt das Gedicht »Die Würde der

Frauen« erst in diesem Zusammenhang seine volle und einzig richtige Beleuchtung. Die Frau in der Gefühlsunmittelbarkeit ihrer elementaren Natur ist die hehre Priesterin der unbeirrbaren sittlichen Schönheit und Maßbeschränkung, während der Mann mit seinem rauheren und ungestümeren Sinn überall das Undurchbrechbare zu durchbrechen sucht. Nirgends zeigt sich die innere Verwandtschaft Schiller's mit Goethe schlagender als hier. Iphigenia im Gegensatz zu Orest, Natalie im Gegensatz zu Wilhelm Meister; nur das ewig Weibliche zieht uns hinan.

Es ist auch künstlerisch eine der vollendetsten Kompositionen Schiller's. Prolog: »Ehret die Frauen, sie flechten und weben himmlische Rosen ins irdische Leben; in der Grazie züchtigem Schleier nähren sie wachsam das ewige Feuer schöner Gefühle mit heiliger Hand.« Strophe: »Ewig aus der Wahrheit Schranken schweift des Mannes wilde Kraft, unstet treiben die Gedanken auf dem Meer der Leidenschaft.« Gegenstrophe: »Warnend winken die Frauen den Flüchtling zurück, treue Töchter der frommen Natur. Strophe: Feindlich ist des Mannes Streben, nimmer ruht der Wünsche Streit. Gegenstrophe: Zufrieden mit stillerem Ruhme brechen die Frauen des Augenblicks Blume und in ihrem gebundenen Wirken sind sie freier und reicher. Strophe: Der Mann kennt nicht den süßen Tausch der Seelen, nicht in Thränen schmilzt er hin; selbst des Lebens Kämpfe stählen nur härter seinen harten Sinn. Gegenstrophe: Wie die äolische Harfe erzittert die fühlende Seele der Frau. Strophe: In der Männer Herrschgebiete gilt das trotzige Recht der Stärke; der Eris rauhe Stimme waltet, wo die Charis floh. Gegenstrophe: Aber mit sanft überredender Bitte führen die Frauen den Scepter der Sitte, löschend die Zwietracht, die tobend entglüht, lehren die Kräfte, die feindlich sich hassen, sich in der lieblichen Form zu umfassen, und vereinen, was ewig sich flieht.

Und zuletzt reiht sich noch eine andere Reihe von Gedichten

an, welche bald elegiſch bald lehrhaft auf die einſt vom Griechenthum ſo herrlich entfaltete Friſche und Urſprünglichkeit vollendet ſchönen Menſchendaſeins zurückblickt und in wechſelnder Stimmung zweifelnd oder hoffend an die Zukunft die ernſte Frage richtet, ob das verlorene Paradies jemals wiederzufinden.

So ſehr iſt die geſchichtliche Menſchheit, klagt das Epigramm »Die Sänger der Vorwelt«, ihrem Ideal entfremdet, daß, während in glücklicher Griechenzeit an der Gluth des Geſanges des Hörers Gefühle entflammten und an des Hörers Gefühl der Sänger ſeine Gluth nährte, der Neuere kaum noch im Herzen die himmliſche Gottheit vernimmt, die den Alten Leben und Wirklichkeit war. So ſehr iſt die geſchichtliche Menſchheit, klagt das Epigramm »Odyſſeus«, ihrem Ideal entfremdet, daß ſie es nicht wiedererkennt, auch wenn es ihr geboten wird, wie Odyſſeus ſein Vaterland nicht wiedererkannte, als nach den Schrecken langer irrender Fahrt ihn endlich das Geſchick an Ithakas Küſte trug. Abweiſend wendet ſich »Die Antike an den nordiſchen Wanderer« mit dem ſtrengen Spruch:

„Ueber Ströme haſt Du geſetzt und Meere durchſchwommen,
Ueber der Alpen Gebirg trug Dich der ſchwindliche Steg,
Mich in der Nähe zu ſchauen und meine Schöne zu preiſen,
Die der begeiſterte Ruf rühmt durch die ſtaunende Welt;
Und nun ſtehſt Du vor mir, Du darfſt mich Heil'ge berühren,
Aber biſt Du mir jetzt näher und bin ich es Dir?
Hinter Dir liegt zwar Dein neblichter Pol und Dein eiſerner Himmel,
Deine arkturiſche Nacht flieht vor Auſonien's Tag;
Aber haſt Du die Alpenwand des Jahrhunderts geſpalten,
Die zwiſchen Dir und mir finſter und traurig ſich thürmt?
Haſt Du von Deinem Herzen gewälzt die Wolke des Uebels,
Die von dem wundernden Aug' wälzte der fröhliche Strahl?
Ewig umſonſt umſtrahlt Dich in mir Jonien's Sonne,
Den verdüſterten Sinn bindet der nordiſche Fluch."

Aber auch die ſühnende Hoffnung dereinſtiger Verjüngung und Wiedergeburt fehlt nicht. Klarer und beſtimmter, aber mit derſelben Innigkeit und Begeiſterung kehrt auch jetzt die hoheits-

volle Idee des Lehrgedichts von den Künſtlern in der »Macht des Geſanges« wieder. »Und wie nach hoffnungsloſem Sehnen, nach langer Trennung bittrem Schmerz, ein Kind mit heißen Reuethränen ſich ſtürzt an ſeiner Mutter Herz, ſo führt zu ſeiner Jugend Hütten, zu ſeiner Unſchuld reinem Glück, vom fernen Ausland fremder Sitten den Flüchtling der Geſang zurück, in der Natur getreuen Armen von kalten Regeln zu erwarmen.« Ja die »Elegie« oder, wie ſie jetzt heißt, »Der Spaziergang«, ein Gedicht, das Schiller ſelbſt als eine ſeiner gedankentiefſten und formvollendetſten Schöpfungen betrachtete, erhebt ſich zur Weihe einer Theodicee, dichteriſch ausſprechend, was auch in den philoſophiſchen Abhandlungen immer und immer wieder anklingt, daß die Kultur die Wunden, die ſie geſchlagen, auch wieder heile, daß zwar die halbe und unentwickelte Kultur die Totalität in unſerer Natur trübe und ſtöre, die ganze und vollendete Kultur ſie aber nur um ſo voller und herrlicher wiederherſtelle. In lebendig anſchaulichen und bei aller Knappheit doch erſchöpfenden Bildern entrollen ſich die Hauptgeſtaltungen der menſchlichen Geſchichte, die einfach natürlichen Zuſtände der geſchichtlichen Anfänge, das Werden der Städte und Staaten mit den Schrecken des Krieges und den Wundern des Gewerbes und des Handels, der Kunſt und der Wiſſenſchaft, dann die ſteigende Entartung, da die wilde Begierde von der heiligen Natur lüſtern ſich losringt; zuletzt aber führt die Schlußbetrachtung ergreifend aus, daß, mag Jahrhundertelang dies trügende Bild lebender Fülle beſtehen, endlich doch die Noth und die Zeit mit ſchweren ehernen Händen das hohle Gebäu niederwirft und die Menſchheit wieder zur großen und reinen Natur zurückruft.

„Ewig wechſelt der Wille den Zweck und die Regel, in ewig
Wiederholter Geſtalt wälzen die Thaten ſich um.
Aber jugendlich immer, in immer veränderter Schöne
Ehreſt Du, fromme Natur, züchtig das alte Geſetz;

Immer Dieſelbe, bewahrſt Du in treuen Händen dem Manne,
Was Dir das gaukelnde Kind, was Dir der Jüngling vertraut,
Nähreſt an gleicher Bruſt die vielfach wechſelnden Alter;
Unter demſelben Blau, über dem nämlichen Grün
Wandeln die nahen und wandeln vereint die fernen Geſchlechter,
Und die Sonne Homer's, ſiehe! ſie lächelt auch uns."

Die zweite Gruppe, die Verherrlichung der Idealität der äſthetiſchen Gemüthsſtimmung nach den Anſchauungen der äſthetiſchen Briefe, wird durch eine Trilogie gebildet, von welcher freilich nur die beiden erſten Stücke zur Ausführung gekommen ſind.

Als erſtes Stück iſt das Gedicht »Die Ideale« zu betrachten. Es iſt der Gegenſatz zwiſchen den ſchwellenden Jugendträumen und den harten Enttäuſchungen des reifenden Mannesalters. Das Gefühl ruhiger Einſchränkung, aber doch zugleich die Wehmuth der Entſagung. Schiller ſchreibt (Briefw. Bd. 3, S. 284) treffend an Körner, das Gedicht mit ſeinem abſichtlich matten Schluß ſolle ein treues Bild des Zuſtandes ſein, den es ſchildere, des Rheines, der ſich bei Leyden im Sande verliere. Es iſt eine Diſſonanz, die nach harmoniſcher Löſung verlangt.

Und dieſe Löſung liegt im zweiten Stück in tiefſinnigſter Weiſe. Es iſt jenes ebenſo eigenthümliche als großartige Gedicht, das urſprünglich »Das Reich der Schatten«, ſpäter »Das Reich der Formen« hieß und jetzt die Ueberſchrift »Das Ideal und das Leben« führt. Schiller's tiefſtes Denken und Empfinden, wie es aus ſeinen philoſophiſchen Studien hervorgegangen, hat hier den zuſammenfaſſenden dichteriſchen Ausdruck gefunden. Als es Schiller am 9. Auguſt 1795 an Wilhelm von Humboldt ſendete, ſchrieb er ihm: »Wenn Sie dieſen Brief erhalten, ſo entfernen Sie Alles, was profan iſt, und leſen in geweihter Stille dieſes Gedicht. Es thut mir leid, daß ich es Ihnen nicht ſelbſt vorleſen kann und ich ſchenke es Ihnen nicht, wenn Sie

einmal wieder hier ſein werden. Ich geſtehe, daß ich nicht wenig mit mir zufrieden bin, und habe ich je die gute Meinung verdient, die Sie von mir haben, ſo iſt es durch dieſe Arbeit.« Und als Körner dieſes Gedicht die begeiſterte dichteriſche Darſtellung des eigenen und neuen philoſophiſchen Syſtems Schiller's nannte, antwortete Schiller in einem Briefe vom 21. September 1795, daß allerdings ſein Syſtem über das Schöne der nothwendige Schlüſſel dazu ſei, daß es aber nichtsdeſtoweniger auf allgemein bekannten und allgemein giltigen Begriffen ruhe.

In den erſten Strophen die Expoſition. Ewigklar und ſpiegelrein und eben fließt das zephyrleichte Leben im Olymp den Seligen dahin; dem Menſchen bleibt nur die bange Wahl zwiſchen Sinnenglück und Seelenfrieden. Führt kein Weg hinauf zu jenen Höhen? Antwort: Auch aus der Sinne Schranken führen Pfade aufwärts zur Unendlichkeit. Wollt Ihr ſchon auf Erden Göttern gleichen, erhebt Euch aus den wandelbaren Freuden des irdiſchen Genuſſes zur reinen äſthetiſchen Weltbetrachtung, die begierdelos den Blick nur an dem Schönen, an dem Scheine weidet; werft die Angſt des Irdiſchen von Euch, fliehet aus dem engen dumpfen Leben in des Ideales Reich. Jugendlich, von allen Erdenmalen frei, in der Vollendung Strahlen ſchwebet hier der Menſchheit Götterbild; wenn im Leben noch des Kampfes Wage ſchwankt, erſcheint hier der Sieg.

Sodann in den folgenden Strophen die Schilderung der unzulänglichen Wirklichkeit und des befreienden Ideals; in derſelben ſcharf dramatiſchen Gegenſätzlichkeit, wie »Die Würde der Frauen« das ruheloſe Ungeſtüm des Mannes und die ruhige Anmuth der Frau in Gegenſatz ſtellte. Im Leben wird nur der Starke das Schickſal zwingen, während der Schwache unterſinkt; durch der Schönheit ſtille Schattenlande rinnt des Lebens Fluß ſanft und eben, in der Anmuth freiem Bund vereint

ruhen hier die ausgeſöhnten Triebe und der Feind iſt verſchwunden. In der Wiſſenſchaft und ſelbſt in der Kunſt, ſo lange ſie noch an der Sprödigkeit des Stoffs Widerſtand findet, kann der Gedanke nur beharrlich ringend ſich das Element unterwerfen, nur dem mühefrohen Ernſt rauſcht der Wahrheit tief verſteckter Born; »aber bringt bis in der Schönheit Sphäre und im Staube bleibt die Schwere mit dem Stoff, den ſie beherrſcht, zurück, nicht der Maſſe qualvoll abgerungen, ſchlank und leicht wie aus dem Nichts geſprungen ſteht das Bild vor dem entzückten Blick, alle Zweifel, alle Kämpfe ſchweigen in des Sieges hoher Sicherheit, ausgeſtoßen hat es jeden Zeugen menſchlicher Bedürftigkeit.« Wenn Ihr in der Menſchheit trauriger Blöße ſteht vor des Geſetzes Größe, da ſteht vor der Wahrheit muthlos die beſchämte That, kein Erſchaffner hat dies Ziel erflogen; aber flüchtet aus der Sinne Schranken in die Freiheit der Gedanken, d. h. löſt den Widerſpruch zwiſchen der Forderung des Geſetzes und den Schranken der endlichen Kraft, indem Ihr vermittelſt der Idee der Schönheit Euer Inneres zur Harmonie der Triebe, zum Einklang von Pflicht und Neigung macht, und die Furchterſcheinung iſt entflohn, nehmt die Gottheit auf in Euern Willen und ſie ſteigt von ihrem Weltenthron. In der Menſchheit Leiden erliegt nur allzuoft die höhere Natur und das Unſterbliche in uns, und wohl hat der Menſch ein Recht, ſich darüber zu empören und laut ſeine Klage zu erheben; »aber in den heiteren Regionen, wo die reinen Formen wohnen, rauſcht des Jammers trüber Sturm nicht mehr; lieblich wie der Iris Farbenfeuer auf der Donnerwolke duft'gem Thau ſchimmert durch der Wehmuth düſtern Schleier hier der Ruhe heitres Blau.«

Zuletzt die gewaltigen Schlußſtrophen, die dem ringenden Menſchen die Möglichkeit und Gewißheit dieſer idealen Verſöhnung verheißen.

„Tief erniedrigt zu des Feigen Knechte
Ging in ewigem Gefechte
Einſt Alcid des Lebens ſchwere Bahn,
Rang mit Hydern und umarmt' den Leuen,
Stürzte ſich, die Freunde zu befreien,
Lebend in des Todtenſchiffers Kahn.
Alle Plagen, alle Erdenlaſten
Wälzt der unverſöhnten Göttin Liſt
Auf die will'gen Schultern des Verhaßten
Bis ſein Lauf geendigt iſt",

„Bis der Gott des Irdiſchen entkleidet,
Flammend ſich vom Menſchen ſcheidet
Und des Aethers leichte Lüfte trinkt.
Froh des neuen ungewohnten Schwebens
Fließt er aufwärts, und des Erdenlebens
Schweres Traumbild ſinkt und ſinkt und ſinkt.
Des Olympus Harmonien empfangen
Den Verklärten in Kronion's Saal,
Und die Göttin mit den Roſenwangen
Reicht ihm lächelnd den Pokal."

ßon dem dritten Gedicht, das der Schluß der Trilogie ge-
ı wäre, haben wir nur Kunde durch einen Brief, den
:r am 30. November 1795 an Wilhelm von Humboldt
wechſel S. 326 ff.) ſchrieb. Dieſer Brief lautet: »Mit
ſlegie« verglichen iſt »Das Reich der Schatten« blos ein
dicht; wäre der Inhalt des letzteren ſo poetiſch ausgeführt
:r Inhalt der Elegie, ſo wäre es in gewiſſem Sinn ein
ıum geweſen. Sehen Sie, lieber Freund, das will ich
ıen, ſobald ich Muße bekomme, an den Almanach des
n Jahres zu denken. Ich will eine Idylle ſchreiben, wie
r eine Elegie ſchrieb. Alle meine poetiſchen Kräfte ſpan-
h zu dieſer Energie noch an, das Ideal der Schönheit ob-
zu individualiſiren. Ich habe ernſtlich im Sinn, da fort-
n, wo das Reich der Schatten aufhört; aber darſtellend und
ehrend. Herkules iſt in den Olymp eingetreten. Die Ver-
ng des Herkules mit der Hebe würde der Inhalt meiner

Idylle ſein. Ueber dieſen Stoff hinaus giebt es keinen mehr für den Poeten, denn dieſer darf die menſchliche Natur nicht verlaſſen, und eben von dieſem Uebertritt des Menſchen in den Gott würde dieſe Idylle handeln. Die Hauptfiguren wären zwar ſchon Götter, aber durch Herkules kann ich, ſie noch an die Menſchheit anknüpfend, eine Bewegung in das Gemälde bringen. Der Stoff dieſer Idylle iſt das Ideal. Denken Sie Sich den Genuß, lieber Freund, in einer poetiſchen Darſtellung alles Sterbliche ausgelöſcht, lauter Licht, lauter Freiheit, lauter Vermögen, keinen Schatten, keine Schranke, nichts von dem Allen mehr zu ſehen. Mir ſchwindelt ordentlich, wenn ich an dieſe Aufgabe, wenn ich an die Möglichkeit ihrer Auflöſung denke. Eine Scene im Olymp darzuſtellen, welcher höchſte aller Genüſſe! Ich verzweifle nicht ganz daran, wenn mein Gemüth nur erſt ganz frei und von allem Schmutz der Wirklichkeit recht rein gewaſchen iſt; ich nehme dann meine ganze Kraft und den ganzen ätheriſchen Theil meiner Natur noch auf einmal zuſammen, wenn er auch bei dieſer Gelegenheit rein ſollte aufgebraucht werden. Fragen Sie mich aber nach nichts. Ich habe blos noch ganz ſchwankende Bilder davon und nur hie und da einzelne Züge. Ein langes Studiren und Streben muß mich erſt lehren, ob etwas Feſtes, Plaſtiſches daraus werden kann.«

Offenbar hatte Schiller dieſe Idylle im Sinn, als er in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung an den Idyllendichter die Forderung ſtellte, er ſolle uns nicht rückwärts in unſere Kindheit führen, um uns mit den koſtbarſten Erwerbungen unſeres Verſtandes eine Ruhe erkaufen zu laſſen, die nicht länger dauern könne als der Schlaf unſerer Geiſteskräfte; er ſolle uns vielmehr vorwärts zu unſerer Mündigkeit führen, um uns die höhere Harmonie empfinden zu geben, die den Kämpfer belohnt, den Ueberwinder beglückt. Nicht nach Arkadien, ſondern nach dem Elyſium. Der Begriff dieſer Idylle,

fährt Schiller fort, iſt der Begriff eines völlig aufgelöſten Kampfes, einer freien Vereinigung der Neigungen mit dem Geſetz, einer zur höchſten ſittlichen Würde hinaufgeläuterten Natur, kurz, er iſt kein anderer als das Ideal der Schönheit auf das wirkliche Leben angewendet. Ihr Charakter beſteht darin, daß aller Gegenſatz der Wirklichkeit mit dem Ideal vollkommen aufgehoben ſei. Ruhe der Vollendung, nicht der Trägheit; eine Ruhe, die aus dem Gleichgewicht, nicht aus dem Stillſtand der Kräfte, die aus der Fülle, nicht aus der Leerheit fließt und von dem Gefühl eines unendlichen Vermögens begleitet wird.

Sehr begreiflich und kaum zu beklagen, daß dieſe Dichtung nur ein ſchöner Traum geblieben. Das dichteriſche Feingefühl warnte, die Grenzen des Darſtellbaren zu überſchreiten. Ueber den beabſichtigten Grundgedanken aber können wir nicht zweifelhaft ſein. Er liegt in dem Epigramm »Zeus zu Herkules«:

„Nicht aus meinem Nektar haſt Du die Gottheit getrunken,
Deine Götterkraft war's, die Dir den Nektar errang."

3.

Die Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung.

Durch den reichen dichteriſchen Segen, welchen der Sommer 1795 gebracht hatte, fühlte ſich Schiller in ſeiner ſchöpferiſchen Stimmung bedeutend gehoben. Noch im September 1794 hatte er kleinmüthig an Körner geſchrieben, daß er nichts weniger als einen Dichter vorſtellen könne, höchſtens überraſche ihn der poetiſche Geiſt, wo er philoſophiren wolle; jetzt ſpricht aus allen ſeinen Briefen die freudige Ueberzeugung, daß eine neue Epoche des dichteriſchen Schaffens für ihn gekommen ſei, reiner und größer als die vorangegangene.

Schon keimte und wuchs der Plan zum Wallenſtein; ernſt-

lich beſchäftigte ihn der ſpäter verworfene Plan zu den Malteſern. Allein, wie Goethe treffend in einem Geſpräch mit Eckermann bemerkt, Schiller's Art war es nicht, mit einer gewiſſen Bewußtloſigkeit und gleichſam inſtinctmäßig zu verfahren. Gleich Leſſing ſuchte auch Schiller ſich erſt kritiſch den Weg zu bahnen. Je mehr er infolge der inneren Umbildung und Vertiefung der letzten Jahre auch im Poetiſchen einen völlig neuen Menſchen angezogen, ſo daß er laut eines Briefes an Körner (Bd. 3, S. 193) jetzt ſelbſt auf Don Carlos nur mit Geringſchätzung herabſah, um ſo mehr drängte es ihn, über das Recht und das Ziel der fortan einzuſchlagenden Richtung ſich erſt wiſſenſchaftlich Rechenſchaft abzulegen.

Es geſchah in der herrlichen Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung. Schiller ſelbſt bezeichnet ſie als eine Brücke zur poetiſchen Production. Lange vorbereitet, wurde ſie im September 1795 begonnen und am 4. Januar 1796 vollendet.

Zwei Einwirkungen waren es vornehmlich, die jetzt Schiller's dichteriſches Formgefühl mächtig beſtimmten; einerſeits die unabläßig ſteigende Verehrung für die Griechen und andererſeits die beginnende Freundſchaft mit Goethe. In der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung ſuchte ſich Schiller in umſichtiger Selbſtprüfung die Doppelfrage zu beantworten, die ihm aus dieſen Einwirkungen entſtanden war. »Erſtens: Können wir Neueren im Vergleich mit der unerreichbaren Vortrefflichkeit der Alten überhaupt noch ächte Dichter ſein? Und zweitens: Kann ich, Friedrich Schiller, gegenüber der gewaltigen Dichtergröße Goethe's mit meinem von Grund aus andersgearteten Naturell mich als Dichter behaupten, kann ich meine angeborene undurchbrechbare Eigenart zum naturnothwendigen dichteriſchen Ausdruck bringen und doch den höchſten und reinſten Kunſtforderungen entſprechen?

Auch inmitten der ſtrengſten und eifrigſten philoſophiſchen

Studien hatte Schiller, wie er in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 26. October 1795 ausdrücklich bezeugt, die ſtete Beſchäftigung mit den griechiſchen Dichtern nicht bei Seite geſtellt. Hatte ſich ihm doch grade im Kampf gegen die Enge und Härte der Sinnenfeindlichkeit Kant's die Einzigkeit griechiſcher Menſchheit nur um ſo ſtrahlender offenbart! Wir wiſſen, mit welcher tiefen Begeiſterung Schiller in den Briefen über die äſthetiſche Erziehung des Menſchen auf die unſterblichen Werke der Griechen verwies, in denen allein die verlorene Würde der Menſchheit gerettet und aufbewahrt ſei. Aus dem Nachbild das Urbild ſchöner und harmoniſcher Menſchlichkeit wiederherzuſtellen, ſei die Aufgabe des Künſtlers; es komme daher Alles darauf an, daß er ſchon früh mit der Milch eines beſſeren Zeitalters ſich nähre und unter fernem griechiſchem Himmel zur Mündigkeit reife. Die »Elegie« und die gleichzeitigen Epigramme bezeugen, wie emſig und glücklich Schiller bemüht war, die Mahnung, die er an den Künſtler der Gegenwart richtete, auch ſeinerſeits ſelbſt zu befolgen.

In jenem denkwürdigen Briefe an Humboldt ſagt er: »Dieſe ſchnelle Aneignung der griechiſchen Natur unter den ungünſtigſten Umſtänden beweiſt, wie mir däucht, daß nicht eine urſprüngliche Differenz zwiſchen mich und die Griechen getreten ſein konnte; ja ich bilde mir in gewiſſen Augenblicken ein, daß ich eine größere Verwandtſchaft zu den Griechen haben muß als viele Andere, weil ich ſie, ohne einen unmittelbaren Zugang zu ihnen, doch noch immer in meinen Kreis ziehen und mit meinen Fühlhörnern erfaſſen kann. Geben Sie mir nichts als Muße und ſoviel Geſundheit, als ich bisher nur gehabt, ſo ſollen Sie ſicherlich Producte von mir ſehen, die nicht ungriechiſcher ſein ſollen, als die Producte Derer, welche den Homer an der Quelle ſtudiren.« Mit jugendfriſcher Unerſchrockenheit faßt er den Entſchluß, das halbvergeſſene Griechiſch aufs neue grammatiſch

zu lernen. Nur mit der ruhigen Vernunft und der ſchönen Natur der Alten will er ſich umgeben und im eigentlichen Sinn unter ihnen leben; was er lieſt, ſoll aus der alten Welt, was er arbeitet, ſoll Darſtellung ſein.

Und als Herder für die Horen eine Abhandlung »Iduna oder der Apfel der Verjüngung« eingeſendet hatte, in welcher er den Verſuch machte, nach der Weiſe Klopſtock's eine Lanze für die nordiſche Mythologie zu brechen, weil dieſe, als unſerer eigenen Denkart und Sprache entſproſſen, für uns die ächt volksthümliche ſei, antwortete ihm Schiller am 4. November 1795 (Aus Herder's Nachlaß, Bd. 1, S. 193): »Giebt man Ihnen die Vorausſetzung zu, daß die Poeſie aus dem Leben, aus der Zeit, aus dem Wirklichen hervorgehen, damit eins ausmachen und darein zurückfließen muß und in unſeren Umſtänden kann, ſo haben Sie gewonnen; denn alsdann iſt nicht zu leugnen, daß die Verwandtſchaft dieſer nordiſchen Gebilde mit unſerem germaniſchen Geiſte für ſie entſcheiden muß. Aber grade jene Vorausſetzung leugne ich. Es läßt ſich, wie ich denke, beweiſen, daß unſer Denken und Treiben, unſer bürgerliches, politiſches, religiöſes, wiſſenſchaftliches Leben und Wirken wie die Proſa der Poeſie entgegengeſetzt iſt. Dieſe Uebermacht der Proſa in dem Ganzen unſeres Zuſtandes iſt meines Bedünkens ſo groß und ſo entſchieden, daß der poetiſche Geiſt, anſtatt darüber Meiſter zu werden, nothwendig davon angeſteckt und alſo zu Grunde gerichtet werden müßte. Daher weiß ich für den poetiſchen Genius kein Heil als daß er ſich aus dem Gebiet der wirklichen Welt zurückzieht und anſtatt jener Coalition, die ihm gefährlich ſein würde, auf die ſtrengſte Separation ſein Beſtreben richtet. Daher ſcheint es mir grade ein Gewinn für ihn zu ſein, daß er ſich ſeine eigene Welt formirt und durch die griechiſchen Mythen der Verwandte eines fernen fremden und idealiſchen Zeitalters bleibt.«

Und der eben jetzt fröhlich aufblühende Verkehr mit Goethe konnte Schiller in dieſer Hinneigung zum Griechenthum nur beſtärken.

Bisher hatte ſich trotz aller Verſuche der beiderſeitigen Freunde zwiſchen Goethe und Schiller kein freundliches Vernehmen geſtalten wollen. Es iſt ſehr begreiflich, daß ſich Goethe zuerſt gegen Schiller ablehnend verhielt. Man muß nicht wiſſen, was es heißt, ſein ganzes Selbſt für eine große Idee einſetzen, wenn man es Goethe verübelt, daß er erſchrak und zürnte, als er, aus Italien zurückkehrend, wo er ſich eben zur reinſten Kunſtanſchauung emporgearbeitet hatte, das Ziel ſeines Strebens durch die Gegenwirkung der allbewunderten unreifen Jugenddichtungen Schiller's gefährdet ſah. Und unglücklicherweiſe ließ ſich Schiller, ſo bewundernd und ſich unterordnend er in vielen brieflichen Aeußerungen zu Goethe's Größe hinaufblickt, in der Leidenſchaftlichkeit verletzten Stolzes zu Schritten hinreißen, die nicht anders als kleinlich und gehäſſig genannt werden können. Vergleicht man ſeine ſcharfe und unleugbar ungerechte Recenſion über Egmont mit jenen Briefen an Körner, in welchen er ſeine erſten flüchtigen Begegnungen mit Goethe ſchildert, ſo iſt ſie ſchwerlich aus rein und ausſchließlich künſtleriſchen Beweggründen abzuleiten. Selbſt Fauſt, wie wir aus einem Brief Körner's (Bd. 2, S. 193) erſehen, fand damals nicht Schiller's Beifall. Das Schlimmſte aber iſt jene böſe, alle Grenzen anſtändiger Kritik überſchreitende Anſpielung auf Goethe's Verhältniß zu Chriſtiane Vulpius in einer Anmerkung zu der Abhandlung über Anmuth und Würde (Bd. 10, S. 355), die nur ein ſo großer Menſch wie Goethe jemals verzeihen konnte. Allein endlich hatte ſich doch das Zuſammengehörige zuſammengefunden. Die Annäherung begann im Frühjahr 1794. Schiller forderte Goethe zur Mitarbeiterſchaft an den Horen auf, Goethe antwortete freundlich und theilnehmend. Kurz darauf erfolgte bei zufälliger Be-

gegnung in der naturwiſſenſchaftlichen Vorleſung eines Jenaer Profeſſors jenes merkwürdige Geſpräch, von welchem Goethe in den Tag- und Jahresheften erzählt. Nach Goethe's Bericht war der Inhalt deſſelben weſentlich naturwiſſenſchaftlich, wenn auch zugleich alle tiefſten philoſophiſchen Fragen berührend; aus einem Brief Schiller's an Körner vom 1. September 1794 aber erhellt, daß, wie es in der Natur der Sache lag, entweder ſchon jetzt oder doch bald nachher alle Hauptideen der Kunſt und Kunſttheorie zur Sprache kamen. Unerwartet zeigte ſich die innigſte Uebereinſtimmung, die um ſo gewichtiger war, da ſie aus der größten Verſchiedenheit der Geſichtspunkte hervorging. Beide gewannen die beglückende Ueberzeugung vollſter Weſens- und Strebensverwandtſchaft. Jeder ſah im Anderen fortan nur die unvermißbare Bereicherung und Erweiterung ſeiner ſelbſt, einen unentbehrlichen Beſtandtheil des eigenen Daſeins. Man kann nicht ohne Rührung leſen, was Schiller am 31. Auguſt 1794 an Goethe ſchreibt, daß es gut geweſen, daß ſie, die ſo ſehr verſchiedene Bahnen gewandelt, nicht früher als grade jetzt zuſammengeführt worden; nun aber könnten ſie, ſo viel von dem Wege noch übrig ſein möge, in Gemeinſchaft durchwandeln, und zwar mit um ſo größerem Gewinn, da die letzten Gefährten auf einer langen Reiſe ſich immer am meiſten zu ſagen hätten. Goethe's Briefe aus dieſer Zeit bekunden überall dieſelbe herzliche Freude; und noch in ſeinem hohen Alter ſchrieb er (Bd. 27, S. 495) in Bezug auf dieſen unvergleichlichen Freundſchaftsbund: »Selten iſt es, daß zwei Perſonen, die gleichſam die Hälften voneinander ausmachen, ſich nicht abſtoßen, ſondern ſich anſchließen und einander ergänzen.« Nur auf dem feſten Grunde völlig neidloſer Seelenhoheit konnte ſolche Freundſchaft erblühen.

Caroline von Wolzogen hat in ihrer Lebensbeſchreibung Schiller's (Bd. 2, S. 116) das herrliche Wort: »Es war eine

merkwürdige Stunde, über die ein günſtiges Geſchick den reichſten Segen ausſchüttete. Aus dem vertrauten freundſchaftlichen Verkehr ſolcher Geiſter mußten die edelſten Früchte hervorkeimen. Keine Nation, keine Periode der Literatur bietet uns einen ſo ſchönen, aus ächter und reiner Begeiſterung für Wahrheit und Schönheit entſprungenen Verein, ein ſo inniges neidloſes Zuſammenſtreben nach dem höchſten Ziel; und auch als Muſter des deutſchen Nationalſinns, der das Große und Weſentliche rein zu ergreifen und ſich aller kleinlichen Beziehungen zu entſchlagen vermag, kann dieſes Verhältniß gelten.«

Was Schiller jetzt am meiſten an Goethe's Dichtergenius bewunderte und was in der That, wie Schiller aufrichtig anerkannte, Goethe dichteriſch ſo hoch über Schiller ſtellt, das iſt die geſunde und ſichere Sinnlichkeit Goethe's, ſeine feſte und lebendige Geſtaltungskraft, ſeine geniale und darum durchaus naive Intuition, die immer mitten aus den Dingen herausſchafft, ohne je ſich in die Abwege dürrer Verſtandesallgemeinheit oder naturwidriger Phantaſtik zu verlieren. War er nach dieſer Seite mit Shakeſpeare zu vergleichen, ſo lehnten ſich doch ſeine neuſten Kunſtſchöpfungen, Iphigenie, Taſſo, die römiſchen Elegieen, ſelbſt Reineke Fuchs, im bewußten und ſcharf betonten Gegenſatz zu Shakeſpeare, mit feinſtem Sinn an die ſtille Größe und Einfalt der Formengebung der Alten. In Goethe ſah daher Schiller bethätigt und erfüllt, was jetzt ihm ſelbſt, nach Maßgabe ſeiner eigenen Entwicklung, höchſtes Kunſtideal war. Goethe war ihm jener gottbegnadete Künſtler, deſſen Bild er mit ſo warmer Liebe im neunten Brief ſeiner Abhandlung über die äſthetiſche Erziehung entwirft; zwar ein Sohn ſeiner Zeit, aber nicht deren Zögling, gereift unter der Sonne des fernen griechiſchen Himmels, unangeſteckt vom Verderbniß der Zeiten und Geſchlechter im reinen Aether ſeiner harmoniſchen Natur waltend.

Es iſt überaus bezeichnend, wie Schiller von ſeinem jetzigen

Standpunkt aus faſt immer nur dieſe griechiſche Seite in Goethe hervorhebt. Auch jener denkwürdige Brief Schiller's an Goethe vom 23. Auguſt 1794, in welchem Schiller, nach Goethe's Ausdruck, mit freundſchaftlicher Hand die Summe von Goethe's Exiſtenz zog, hat in dieſer ſtrengen Ausſchließlichkeit ſeine eigenſte geſchichtliche Bedeutung. Wäre Goethe, heißt es hier, als ein Grieche, ja nur als ein Italiener geboren, hätte ihn ſchon von der Wiege an eine auserleſene Natur und eine idealiſirende Kunſt umgeben, ſo wären die Mühen ſeines Bildungsweges unendlich verkürzt, vielleicht ſogar ganz erſpart worden. Schon in die erſte Anſchauung der Dinge würde er die Form des Nothwendigen in ſich aufgenommen, ſchon in ſeinen erſten Erfahrungen den großen Stil in ſich entwickelt haben; jetzt aber, da er als ein Deutſcher geboren und als ein griechiſcher Geiſt in dieſe nordiſche Schöpfung geworfen worden, jetzt ſei ihm keine andere Wahl geblieben als entweder ſelbſt zum nordiſchen Künſtler zu werden oder ſeiner Phantaſie das, was ihr die Wirklichkeit vorenthalten, durch Nachhilfe der Denkkraft zu erſetzen und ſo gleichſam von innen heraus denkend ein Griechenland zu gewinnen. Einzig einem ſo überlegenen Geiſt wie Goethe habe es gelingen können, die Ergebniſſe der Reflexion wieder in Intuition, die Begriffe und Gedanken in Stimmungen und Gefühle zu verwandeln.

Naives und feſt plaſtiſches Ergreifen des Naturwahren, getragen und durchglüht von der hoheitsvollen Kunſtidealität der Griechen, das war das Schöpfungsgeheimniß, das aus allen dieſen Werken Goethe's ſprach und das in Schiller den begeiſtertſten Wiederhall fand.

Wer jenen Geſprächen Goethe's und Schiller's hätte lauſchen können, von denen Goethe in ſeinem kleinen Aufſatz »Ueber die Einwirkung der neueren Philoſophie« (Bd. 40, S. 422) berichtet, daß ſie meiſt auf den hohen Vorzügen der griechiſchen

Dichtung weilten, und daß er ſeinerſeits damals hartnäckig nur dieſe Weiſe als die einzig rechte und wünſchenswerthe gelten ließ!

Trotzalledem! Schiller's Natur und Perſönlichkeit war zu mächtig, als daß er ſich dieſen andrängenden äußeren Einwirkungen hätte ganz gefangen geben können. Schiller war ſich klar bewußt, daß die Kunſt der Neueren, ſo ſehr ſie an ſinnlicher Fülle und Anſchaulichkeit hinter der Kunſt der Alten zurückſtehe, an Tiefe des geiſtigen Gehalts ſie übertreffe. Und ſo ſehr er die ruhige und hoheitsvolle Naivetät Goethe's bewunderte, ein Etwas lebte und wirkte ununterdrückbar in Schiller, deſſen Berechtigung und eigenartige Schaffenskraft er auch Goethe's Eigenthümlichkeit gegenüber unwankbar aufrechterhielt, falls er nur im Stande ſei, die widerſtreitenden Kräfte ſeines philoſophiſchen und dichteriſchen Denkens und Empfindens immer mehr und mehr in Einklang zu bringen.

Ueber das Verhältniß antiker und moderner Tragik ſpricht ſchon der Aufſatz über tragiſche Kunſt, welcher 1792 im zweiten Heft der Neuen Thalia erſchien, mit durchdringendem Scharfblick. »Eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schickſal«, ſagt Schiller in dieſem Aufſatz, »iſt für freie, ſich ſelbſt beſtimmende Weſen immer demüthigend und kränkend. Dies iſt es, was uns auch in den vortrefflichſten Stücken der griechiſchen Bühne etwas zu wünſchen übrig läßt, weil in allen dieſen Stücken zuletzt an die Nothwendigkeit appellirt wird und für unſere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöſter Knoten zurückbleibt. Aber auf der höchſten und letzten Stufe, welche der moraliſch gebildete Menſch erklimmt und zu welcher die rührende Kunſt ſich erheben kann, löſt ſich auch dieſer, und jeder Schatten von Unluſt verſchwindet mit ihm. Dies geſchieht, wenn ſelbſt die Unzufriedenheit mit dem Schickſal wegfällt und ſich in die Ahnung oder lieber in ein deutliches Bewußtſein einer teleologiſchen Verknüpfung der Dinge, einer erhabenen Ordnung eines gütigen

Willens verliert. Dann geſellt ſich zu unſerem Vergnügen an moraliſcher Uebereinſtimmung die erquickende Vorſtellung der vollkommenſten Zweckmäßigkeit im großen Ganzen der Natur; und die ſcheinbare Verletzung derſelben, welche uns in dem einzelnen Fall Schmerzen erweckte, wird blos ein Stachel für unſere Vernunft, in allgemeinen Geſetzen eine Rechtfertigung dieſes beſonderen Falles aufzuſuchen und den einzelnen Mißlaut in der großen Harmonie aufzulöſen. Zu dieſer reinen Höhe tragiſcher Rührung hat ſich die griechiſche Kunſt nie erhoben, weil weder die Volksreligion noch ſelbſt die Philoſophie der Griechen ihnen ſo weit vorleuchtete. Der neueren Kunſt, welche den Vortheil genießt, von einer geläuterten Philoſophie einen reineren Stoff zu empfangen, iſt es aufbehalten, auch dieſe höchſte Forderung zu erfüllen und ſo die ganze moraliſche Würde der Kunſt zu entfalten. Müſſen wir Neueren wirklich darauf Verzicht thun, griechiſche Kunſt je wiederherzuſtellen, weil der philoſophiſche Genius des Zeitalters und die moderne Kultur überhaupt der Poeſie nicht günſtig ſind, ſo wirken ſie weniger nachtheilig auf die tragiſche Kunſt, welche mehr auf dem Sittlichen ruht; ihr allein erſetzt vielleicht unſere Kultur den Raub, den ſie an der Kunſt überhaupt verübte.« Und bald dehnte Schiller dieſe Unterſcheidung antiker und moderner Tragik tiefer und allgemeiner auf die geſammte Kunſt aus. Am 26. October 1795 ſchreibt Schiller an Humboldt: »Es iſt Etwas in allen modernen Dichtern, die Römer miteingeſchloſſen, was ſie als Moderne miteinander gemein haben, was ganz und gar nicht griechiſcher Art iſt, wodurch ſie aber große Dinge ausrichten. Es iſt eine Realität, keine Schranke; die Neueren haben es vor den Griechen voraus. Mit dieſer modernen Realität verbinden Einige, wie z. B. Goethe eine größere oder kleinere Portion griechiſchen Geiſtes, die aber, wo ſie nicht ganz und gar wie in Voß auf harmoniſchen Stamm gepfropft iſt, dem griechiſchen

immer nicht beikommt. Ich habe zugleich bemerkt, daß dieſe Annäherung an den griechiſchen Geiſt, die doch nie Erreichung wird, immer etwas von jener Realität annimmt, grabeheraus-geſagt, daß ein Product immer um ſo ärmer an Geiſt iſt, je mehr es Natur iſt. Und nun fragt ſich, ſollte der moderne Dichter nicht Recht haben, lieber auf ſeinem, ihm ausſchließend eigenen Gebiet ſich heimiſch und vollkommen zu machen, als in einem fremden, wo ihm die Welt, ſeine Sprache und ſeine Kultur ſelbſt ewig widerſteht, ſich von den Griechen übertreffen zu laſſen? Sollten, mit Einem Wort, neuere Dichter nicht beſſer thun, das Ideal als die Wirklichkeit zu bearbeiten?«

Nicht mit gleicher Deutlichkeit hat Schiller in ſeinen Briefen ausgeſprochen, worin er ſich von Goethe's künſtleriſcher Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe unterſchieden fühlte. Aber es iſt klar, daß ihm ſchon jetzt feſt und beſtimmt vor Augen ſtand, was er ſpäter im Muſenalmanach von 1797 in dem ſchönen Epigramm »Die Uebereinſtimmung« ausſprach:

„Wahrheit ſuchen wir Beide; Du außen im Leben, ich innen
In dem Herzen, und ſo findet ſie Jeder gewiß.
Iſt das Auge geſund, ſo begegnet es außen dem Schöpfer,
Iſt es das Herz, dann gewiß ſpiegelt es innen die Welt.“

Es handelte ſich für ihn nur darum, dieſen überquellenden Idealismus mit der unerläßlichen realiſtiſchen Naturwahrheit zu beleben und zu durchdringen. Am 21. März 1796 ſchreibt Schiller an Humboldt, daß er auf dem Wege, den er im Wallenſtein einſchlage, ſich in realiſtiſcher Behandlung der Charaktere mit Goethe werde meſſen müſſen und daß er hierin freilich gegen dieſen verlieren werde; Eines aber bleibe ihm doch, was ſein ſei und was Goethe ſeinerſeits nie erreichen werde. »Man wird uns«, fährt Schiller fort, »wie ich mir in meinen muthvollſten Augenblicken verſpreche, dereinſt verſchieden ſpecificiren, aber man wird unſere Arten einander nicht unterordnen, ſon-

dern unter einem höheren idealiſchen Gattungsbegriff einander coordiniren.«

Gedeihliches Schaffen war nicht zu hoffen, bevor nicht dieſer innere Streit und Widerſtreit der Anſichten und Geſinnungen in Schiller gelöſt und verſöhnt war.

Die Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung iſt der Verſuch dieſer Löſung. Sie iſt daher eine Auseinanderſetzung ſowohl mit den Griechen wie mit Goethe; und zwar eine Auseinanderſetzung, die überall auf die tiefſten Wurzeln aller Kunſt und Kunſtgeſchichte zurückgeht.

Schiller führt aus, daß, wie der volle und ganze Umfang des menſchlichen Geiſtes überhaupt, ſo auch insbeſondere der volle und ganze Umfang des menſchlichen Kunſtvermögens nur erſchöpft und umſchrieben werde, wenn man zwei verſchiedenartige, ſich gegenſeitig ergänzende Richtungen und Aeußerungsweiſen deſſelben unterſcheide und anerkenne. Die eine dieſer Richtungen und Aeußerungsweiſen ſei die naive, die andere die ſentimentale oder, wie Schiller ſich ausdrückt, die ſentimentaliſche; das Wort »ſentimentaliſch« im Sinn und nach dem Vorgang Sterne's als Bezeichnung alles Gedanken- und Gefühlsinnerlichen genommen. Die naive Dichtung ſei das Ueberwiegen der Anſchauung über die Empfindung, die ſentimentaliſche das Ueberwiegen der Empfindung über die Anſchauung. Das Naive ſei die unterſcheidende Eigenthümlichkeit und der Vorzug der Alten, das Sentimentaliſche ſei die Eigenthümlichkeit und die Stärke der Neueren. Naiv ſei gleich den beſten Alten der Genius Shakeſpeare's und Goethe's; in der künſtleriſchen Ausgeſtaltung des Sentimentaliſchen liege ſein, d. h. Schiller's eigenes dichteriſches Weſen, deſſen Berechtigung und Schöpferkraft.

Bereits die erſte Abtheilung, welche 1795 im elften Stück der Horen unter der Ueberſchrift: »Ueber das Naive« erſchien, entwickelt und ſchildert dieſen Gegenſatz in großen und geiſt-

vollen Zügen, obgleich nicht zu verkennen iſt, daß hier noch einzelne ſtörende Verzahnungen aus dem erſten Entwurf von 1793, der aus den Kallias-Studien entſtanden und offenbar noch ganz im Sinn und in der Richtung der moralphiloſophiſchen Abhandlungen Schillers gehalten war, ſtehen geblieben ſind.

Naiv iſt nur, was reine und ganze Natur iſt; und wir ſprechen nur da vom Naiven, wo wir das rein und geſund Natürliche dem Künſtlichen und Verkünſtelten beſchämend gegenüberſtellen. Streng genommen iſt daher dieſer Begriff nur auf die bewußte Menſchenwelt anzuwenden. Naiv ſind die Kinder und die Naturvölker. Naiv aber muß auch jedes wahre Genie ſein oder es iſt keines. Dadurch allein legitimirt es ſich als Genie, daß es in ſchlichter Einfalt über alle verwickelte Künſtlichkeit triumphirt; blos von der Natur oder dem Inſtinct, ſeinem ſchützenden Engel geleitet, geht es ruhig und ſicher durch alle Schlingen des falſchen Geſchmacks, in welche ſich das Nichtgenie unausbleiblich verſtrickt hat. Dieſe geniale Naivetät iſt es, was das eigenſte Weſen der Griechen ausmacht. Es hat etwas Befremdendes, daß man bei den Griechen ſo wenig Spuren von dem ſentimentaliſchen Intereſſe antrifft, mit welchem wir Neueren an Naturſcenen und an Naturcharakteren hängen. Woher dieſer Unterſchied? Nicht unſere größere Naturmäßigkeit, ganz im Gegentheil die Naturwidrigkeit unſerer Denkart und Sitte iſt es, die den unbeſtechlich in jedem Menſchenherz liegenden Trieb nach Wahrheit und Einfachheit antreibt, in der phyſiſchen Welt eine Befriedigung zu ſuchen, die er in der moraliſchen nicht hoffen kann. Der Grieche, einig mit ſich ſelbſt und glücklich im Gefühl ſeiner Menſchheit, ſah in der Menſchheit ſelbſt das Schönſte und Höchſte; während wir, uneinig mit uns ſelbſt und unglücklich in unſeren Erfahrungen von Menſchheit, keinen dringenderen Wunſch haben als aus derſelben herauszufliehen. Unſer Gefühl

für die Natur iſt einerlei mit dem Gefühl, welches wir für die Alten ſelbſt haben; es iſt die Sehnſucht nach der verlorenen Unmittelbarkeit, nach dem verlorenen Glück der Kindheit. Die Alten empfanden natürlich, wir empfinden das Natürliche. Es war ohne Zweifel ein ganz anderes Gefühl, was Homer's Seele füllte, als er ſeinen göttlichen Sauhirten den Odyſſeus bewirthen ließ, als was die Seele des jungen Werther bewegte, da er nach einer läſtigen Geſellſchaft dieſen Geſang las. Unſer Gefühl für Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Geſundheit. Erſt als die Zeiten gekommen waren, da das naiv und unbewußt Natürliche aufgehört hatte, Thatſache und Erfahrung des Lebens, Grund und Seele des Handelns und Empfindens zu ſein, wurde es Gegenſtand der Ideen, des denkenden und empfindenden Sehnens. Dies zeigt ſich ſchon in Euripides, ebenſo in Horaz, Properz und Virgil. Konnten die Dichter, die überall ihrem Begriff nach Bewahrer der Natur ſind, nicht mehr Zeugen der Natur ſein, ſo mußten ſie Rächer der Natur werden; konnten ſie nicht mehr ſelbſt Natur ſein, ſo mußten ſie die verlorene Natur ſuchen. Aus dieſem Gegenſatz entſpringen zwei ganz verſchiedene Dichtweiſen. Alle Dichter, die in Wahrheit Dichter ſind, werden je nach der Beſchaffenheit ihres Zeitalters und ihrer zufälligen Bildungsumſtände entweder naive oder ſentimentaliſche Dichter ſein. Allerdings giebt es in vorgerückteren Zeiten auch noch einzelne naive Dichter, wie Shakeſpeare, wie Goethe; aber meiſt werden die Dichter dieſer Zeiten doch entweder ganz und gar zur ſentimentaliſchen Gattung gehören oder doch von ſentimentaliſchen Einwirkungen berührt werden. Es frägt ſich alſo: Iſt dieſe ſentimentaliſche Dichtung berechtigt, iſt ſie eine Erweiterung des menſchlichen Dichtungsvermögens oder nur eine Abart?

Die zweite Abtheilung, welche zuerſt im zwölften Stück der Horen von 1795 unter der Ueberſchrift »Die ſentimentali-

chen Dichter« erſchien, entwickelt zu dieſem Behuf den Begriff der ſogenannten ſentimentaliſchen Dichtart und deren künſtleriſche und geſchichtliche Erſcheinungsformen.

Auch in der ſentimentaliſchen Dichtung iſt die Natur die einzige Flamme, an der ſich der Dichtergeiſt nährt. Allein während in geſund und einfach natürlichen Zuſtänden, wo der Menſch noch, mit allen ſeinen Kräften zugleich, als harmoniſche Einheit wirkt, wo mithin das Ganze ſeiner Natur ſich in der Wirklichkeit vollſtändig ausdrückt, die möglichſt vollſtändige Nachahmung des Wirklichen das natürliche und unmittelbare Lebenselement aller Kunſt und Poeſie iſt, muß die Dichtung im Zuſtand verkünſtelter Kultur, wo der Menſch jenes harmoniſche Zuſammenwirken ſeiner ganzen Natur nicht mehr als ſinnfällige Thatſache, ſondern nur als eine erſt zu erſtrebende Idee vor ſich ſieht, Erhebung der Wirklichkeit zum Ideal oder, was Daſſelbe iſt, Darſtellung des Ideals ſein. Die naiven Dichter rühren uns durch Natur, durch ſinnliche Wahrheit, durch lebendige Gegenwart; die ſentimentaliſchen Dichter rühren uns durch Ideen. »Man hätte deswegen alte und moderne, naive und ſentimentaliſche Dichter entweder gar nicht oder nur unter einem gemeinſchaftlichen höheren Begriff miteinander vergleichen ſollen. Denn freilich, wenn man den Gattungsbegriff der Poeſie zuvor einſeitig aus den alten Poeten abſtrahirt hat, ſo iſt nichts leichter, aber auch nichts trivialer, als die modernen gegen ſie herabzuſetzen. Wenn man nur Das Poeſie nennt, was zu allen Zeiten auf die einfältige Natur gleichförmig wirkte, ſo kann es nicht anders ſein als daß man den neueren Poeten grade in ihrer eigenſten und erhabenſten Schönheit den Namen der Dichter wird ſtreitig machen müſſen. Keinem Vernünftigen kann es einfallen, in Demjenigen, worin Homer groß iſt, irgendeinen Neueren ihm an die Seite ſtellen zu wollen, und es klingt lächerlich genug, wenn man einen Milton oder Klopſtock mit dem Namen eines

Homer beehrt ſieht; ebenſowenig aber wird irgendein alter Dichter und am wenigſten Homer in Demjenigen, was den modernen Dichter charakteriſtiſch auszeichnet, die Vergleichung mit demſelben aushalten können. Jener iſt mächtig durch die Kunſt der Begrenzung, dieſer iſt es durch die Kunſt des Unendlichen. Daher erklärt ſich auch der hohe Vorzug, den die bildende Kunſt des Alterthums über die der neueren Zeiten behauptet. Ein Werk für das Auge findet nur in der Begrenzung ſeine Vollkommenheit, ein Werk für die Einbildungskraft kann ſie auch durch das Unbegrenzte erreichen. In plaſtiſchen Werken hilft dem Neueren ſeine Ueberlegenheit in Ideen wenig; hier iſt er genöthigt, das Bild ſeiner Einbildungskraft auf das genauſte im Raum zu beſtimmen und ſich folglich mit dem alten Künſtler grade in derjenigen Eigenſchaft zu meſſen, worin dieſer ſeinen unbeſtreitbaren Vorzug hat. In poetiſchen Werken iſt es anders. Siegen gleich die alten Dichter auch hier in der Einfalt der Formen und in Dem, was ſinnlich darſtellbar und körperlich iſt, ſo kann der Neuere ſie wieder im Reichthum des Stoffs, in Dem, was undarſtellbar und unausſprechlich iſt, kurz, in Dem, was man im Kunſtwerk Geiſt nennt, hinter ſich laſſen.«

Kraft ihrer größeren Ideen- und Gemüthstiefe hat die ſentimentaliſche Dichtung auch eine weit größere Mannichfaltigkeit der Stimmungen. In der naiven Dichtung, ſagt Schiller, iſt der Eindruck, ohne Unterſchied der Form und des Stoffs, ja ſelbſt ohne Unterſchied des Zeitalters, vorwaltend heiter, rein und ruhig; Alles bezieht ſich in ihr auf ſinnliche Anſchaulichkeit und Lebendigkeit, auf die Wahrheit und leibliche Gegenwart des dargeſtellten Gegenſtandes. In der ſentimentaliſchen Dichtung dagegen iſt immer ein innerer Widerſtreit zwiſchen der Begrenztheit der Wirklichkeit und der Unendlichkeit der Idee; die Behandlung iſt daher verſchieden, jenachdem die Empfindung mehr bei der Wirklichkeit oder mehr bei dem Ideal verweilt, d. h. je-

nachdem ſie vom Standpunkt der Idee die Wirklichkeit mit ihren Gebrechen und Unzulänglichkeiten als Gegenſtand der Abneigung, oder das Ideal ſelbſt in ſeiner Herrlichkeit als Gegenſtand der Zuneigung auffaßt und darſtellt. Geben wir dem Begriff der Satire und Elegie eine weitere Bedeutung als der gewöhnliche Sprachgebrauch, ſo können wir die ſentimentaliſche Dichtung im erſten Fall ſatiriſch, im zweiten elegiſch nennen. Die ſatiriſche Dichtung iſt entweder ſtrafend pathetiſch oder ſcherzhaft. Schiller ſtellt ſogar die Tragödie und Komödie unter dieſen Begriff. Die elegiſche Dichtung iſt entweder Elegie im engeren Sinn oder Idylle; jene trauert über den Verluſt und die Unerreichtheit des Ideals, dieſe feiert ſeine Erreichung und Erfüllung. Es iſt überaus bezeichnend, daß Schiller, wie er ſein philoſophirendes Gedicht vom Reich der Schatten zu einem Idyllion der Vermählung des in die Heiterkeit des Olymp erhobenen Herakles mit Hebe fortführen wollte, auch hier in dieſer theoretiſchen Erörterung die Idylle in ihrem reinſten und höchſten Begriff als unbedingt letztes und höchſtes Ziel des künſtleriſchen Ideals aufſtellt. Der Begriff der Idylle, die nicht zurück nach Arkadien, ſondern vorwärts in das Elyſium führt, nicht das aufgegebene, ſondern das erfüllte Ideal iſt, iſt der Begriff des völlig aufgelöſten Kampfes, das Aufhören und die Verſöhnung alles Gegenſatzes zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, die Hinüberlenkung der menſchlichen Tragik in die heitere Ruhe der olympiſchen Götterwelt. Die vollendete Bildung wird wieder Natur, aber verklärte und vertiefte; die vollendete Kunſt wird wieder naiv oder vielmehr, um für zwei verſchiedene Begriffe und Daſeinsformen nicht eine und dieſelbe Bezeichnung zu gebrauchen, nach Schiller's Ausdruck in einem Briefe an Humboldt (S. 377), idealiſch.

Unbedingt iſt dieſer Theil über das Weſen der ſentimentaliſchen Dichtung der bedeutendſte Theil der geſammten Abhandlung. Die Ausführungen über Satire, Elegie und Idylle ge-

hören zum Tiefſten und Unumſtößlichſten, was je über Theorie der Dichtung geſchrieben worden; um ſo bewunderungswürdiger, da Schiller in dieſer Art der Kunſtbetrachtung noch nirgends einen Vorgänger hatte. Die Beurtheilungen der hervorragendſten Vertreter der einzelnen Dichtarten, insbeſondere die Beurtheilungen der deutſchen Dichter der jüngſten Vergangenheit, Klopſtock's, Kleiſt's, Haller's, Wieland's, Geßner's, die Betrachtungen über Goethe's Werther und deſſen Zuſammenhang mit Fauſt, Taſſo und Wilhelm Meiſter, ſind unvergleichliche Muſterſtücke feinſinnigſter Kunſtkritik.

Sehr natürlich, daß dieſe gewaltigen Anregungen überall ſogleich den durchgreifendſten Einfluß übten. Noch niemals war der Gegenſatz des Naiven und Sentimentaliſchen oder, was im Weſentlichen Daſſelbe war, des Antiken und Romantiſch-Modernen ſo tief und klar erfaßt und ausgeſprochen worden; ſelbſt die leicht erkennbare Einſeitigkeit Schiller's, daß er vom Weſen antik naiver Dichtung ſprechend immer nur ganz ausſchließlich das Weſen Homeriſcher Dichtung im Auge hatte, konnte die Wirkung dieſer großen geſchichtlichen Einſicht nicht beeinträchtigen, ſondern ſpornte nur zu um ſo tieferer Durchdenkung und Erforſchung. Was in Herder nur ahnender Keim war, das hatte ſich hier zu reifſter Frucht entfaltet. Der moderne Dichter fühlte ſich von dem drückenden Bann antiker Ausſchließlichkeit erlöſt und konnte wieder mit freiem Muth und ungetheilter Hingebung ſich an Gegenwart und Wirklichkeit ſchließen. Am 29. November 1795 ſchrieb Goethe an Schiller, daß er ſich zuerſt gegen dieſe Betrachtungen in Widerſtand befunden, da er aus einer allzu großen Vorliebe für die alte Dichtung gegen die neuere oft ungerecht geweſen; dennoch müſſe er denſelben ſeinen vollſten Beifall geben, ja er ſei durch ſie erſt mit ſich ſelbſt einig geworden, da er nicht mehr zu ſchelten brauche, was ein unwiderſtehlicher Trieb ihn unter gewiſſen Bedingun-

gen hervorzubringen nöthige. Und ebenſo wurde die Literatur- und Kunſtgeſchichte auf völlig neue Standpunkte geſtellt. Man leſe die erſten literaturgeſchichtlichen Schriften der Schlegel, zumal in ihren erſten Ausgaben; man leſe Wilhelm von Humboldt's Schrift über Goethe's Hermann und Dorothea. Seitdem hat der Gegenſatz des Claſſicismus und Romanticismus unter den verſchiedenartigſten Geſtaltungen und Spiegelungen den Rundgang durch die Literatur aller Völker gemacht.

Die dritte und vierte Abtheilung erſchien im erſten Stück der Horen von 1796 unter dem Titel: »Beſchluß der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichter nebſt einigen Bemerkungen einen charakteriſtiſchen Unterſchied unter den Menſchen betreffend.«

Mehr und mehr wird hier der Hinblick auf Goethe das Leitende und Beſtimmende.

Wohl Alle fühlen es, aber nur die Wenigſten bringen es ſich zu klarer Bewußtheit, daß dieſer Doppelzweck, ſich gleichzeitig mit der Poeſie der Alten und mit der Poeſie Goethe's auseinanderzuſetzen, weil nicht in der Natur der Sache, ſondern einzig im perſönlichen Entwicklungsbedürfniß Schiller's liegend, in die Grundbegriffe manch Schiefes und Verwirrendes gebracht hat. Grade in dieſer Schlußabhandlung verſagt oft das letzte löſende Wort; und man iſt genöthigt, mehr zwiſchen als in den Zeilen zu leſen.

Indem Schiller unter den Begriff des Naiven nicht blos die beſten Griechen, ſondern auch Shakeſpeare und Goethe, unter den Begriff des Sentimentaliſchen nicht blos die meiſten Neueren, ſondern auch Euripides und die römiſchen Dichter ſtellt, und alſo dieſen Gegenſatz nicht ſowohl als einen geſchichtlichen, als vielmehr als einen ausſchließlich äſthetiſchen oder, wie Schiller ſelbſt ſich ausdrückt, nicht als einen Gegenſatz der Zeit, als vielmehr der Manier faßt, gewinnt es freilich leicht den Anſchein,

als hätten Diejenigen Recht, welche meinen, deutlicher und richtiger hätte Schiller ſeiner Abhandlung die Ueberſchrift »Ueber objective und ſubjective Dichtung« geben ſollen. In dieſem Sinn ſagt ſelbſt Goethe in den Geſprächen mit Eckermann (Bd. 2, S. 203): »Ich hatte in der Poeſie die Maxime des objectiven Verfahrens und wollte nur dieſes gelten laſſen; Schiller aber, der ganz ſubjectiv wirkte, hielt ſeine Art für die rechte und, um ſich gegen mich zu wehren, ſchrieb er den Aufſatz über naive und ſentimentaliſche Dichtung.« Doch das Weſentliche und Entſcheidende iſt, daß das Sentimentaliſche nach der Faſſung Schiller's zwar das Subjective in ſich trägt, von demſelben aber nicht erſchöpft und gedeckt wird. In Schiller's Faſſung des Sentimentaliſchen iſt die Subjectivität des Dichters für die Macht und Weſenheit des Gegenſtandes nicht zu klein, ſondern zu groß. Das Sentimentaliſche erſcheint bei Schiller nicht als Schwäche und Mangel, ſondern als überſtrömende Kraft und Stärke. Der ſentimentaliſche Dichter beſcheidet ſich nur darum nicht, ganz und rückhaltslos im Gegenſtand aufzugehen, weil er weiß, daß er denſelben mit der Genialität ſeines Geiſtes und Gemüthes überragt. Er will den Gegenſtand nicht blos durchgeiſtigen und beſeelen, ſondern ihn frei ſchöpferiſch über ſeine Natur und Grenze hinaus umbilden und ergänzen oder, um in Schiller's eigener Sprache zu ſprechen (Bd. 12, S. 250. Anm.), ihn durch eine ſentimentaliſche Operation aus einem beſchränkten zu einem unendlichen vertiefen und erweitern. Die lebhafte und kühne Aufſtellung der eigenen Vorſtellungsart ſoll, wie Schiller am 3. Auguſt 1795 in einem Briefe an Fichte ſagt, den Genießenden anſpannen und erſchüttern.

Kurz bevor Schiller an die Abfaſſung dieſer Schlußabtheilung ging (am 16. October 1795), hatte Wilhelm von Humboldt an ihn geſchrieben: »Es ſei keine Zeile im Griechiſchen, als deren Verfaſſer Schiller gedacht werden könne; und zwar

liege der auffallende Unterſchied nicht in dem Grade erreichter Vollendung, ſondern offenbar in der Gattung. Schiller's dichteriſche Werke hätten einen ſtärkeren Antheil des Ideenvermögens als man ſonſt in irgendeinem Dichter antreffe und als man gewöhnlich mit der Poeſie verträglich halte; dies zeige ſich nicht blos in ſeinen philoſophirenden Gedichten, ſondern in ſeiner geſammten Künſtlererfindung. Es ſei dieſe Eigenthümlichkeit gleichſam ein Ueberſchuß von Selbſtthätigkeit, die auch den Stoff, den ſie blos empfangen könne, noch ſelbſt ſchaffe. Dies ſei es, was allen Schöpfungen Schiller's ein ganz eigenes Gepräge von Hoheit, Würde und Freiheit gebe, ja ſie eigentlich in ein überirdiſches Gebiet hinüberführe und die höchſte Gattung des durch die Idee wirkenden Erhabenen aufſtelle. Daher komme es, daß allen ſeinen Charakteren, auch wo ſie durchaus naturwahr ſeien, immer ein ſchwer zu beſtimmendes Etwas, ein gewiſſer Glanz bleibe, der ſie von eigentlichen Naturweſen unterſcheide.«

Wann iſt jemals die großartige Eigenthümlichkeit Schiller's tiefer und lichtvoller geſchildert worden als in dieſen einfach klaren Worten Humboldt's? Wofür Schiller kämpfte, wenn er die von ihm ſo neidlos und aufrichtig bewunderte dichteriſche Art Goethe's nicht für die einzig und allein mögliche und zuläſſige hielt, ſondern ſeine eigene unverbrüchliche dichteriſche Art, zwar nicht als etwas Höheres, aber doch durchaus Gleichberechtigtes neben Goethe zu wahren ſuchte, das war das ſich nie genugthuende Pathos ſeiner tiefen ſittlichen Begeiſterung, das war der überquellende ſtrahlende Idealismus ſeines Herzens, der ihn freilich oft der Gefahr des Rhetoriſchen ausſetzte, ihn aber als den Dichter des Ideals zum volksthümlichſten aller deutſchen Dichter machte.

In dieſem Ueberſchuß der frei idealiſirenden Selbſtthätigkeit als dem Grundzug der ſentimentaliſchen Dichtung ſummirt ſich Alles, was von Schiller über das Verhältniß der naiven und

ſentimentaliſchen Dichtarten zueinander und zum Geſammtweſen der Poeſie geſagt wird. Dem naiven Dichter habe die Natur die Gunſt erzeigt, immer als eine ungetheilte Einheit zu wirken, in jedem Augenblick ein ſelbſtändiges und vollendetes Ganzes zu ſein und die Menſchheit ihrem vollen Gehalt nach in der Wirklichkeit darzuſtellen; dem ſentimentaliſchen habe ſie die Macht verliehen oder vielmehr einen lebendigen Trieb eingeprägt, jene Einheit, die durch Abſtraction in ihm aufgehoben, aus ſich ſelbſt wiederherzuſtellen, die Menſchheit in ſich vollſtändig zu machen und aus einem beſchränkten Zuſtand zu einem unendlichen überzugehen. Der naive Dichter habe vor dem ſentimentaliſchen immer die ſinnliche Realität voraus; er ſei ein Kind des Lebens und führe daher auch den Leſer zu Luſt und Freude am Leben und an der lebendigen Gegenwart zurück. Der ſentimentaliſche Dichter dagegen könne zwar nur einen lebendigen Trieb erwecken, wo Jener es zu wirklicher Exiſtenz bringe, dafür aber ſei er im Stande, dem Trieb einen größeren Gegenſtand zu geben, als Jener je geleiſtet habe und je leiſten könne; der ſentimentaliſche Dichter werde zwar auf einige Augenblicke für das wirkliche Leben verſtimmen, denn unſer Gemüth werde hier durch das Unendliche der Idee gleichſam über ſeinen natürlichen Durchmeſſer ausgedehnt, ſo daß nichts Vorhandenes es mehr ausfüllen kann, dafür aber ſuche der aufgeregte Trieb Nahrung in der Ideenwelt; die ſentimentaliſche Dichtung ſei die Geburt der Abgezogenheit und Stille und dazu lade ſie auch ein. Der naive Dichter erfülle zwar ſeine Aufgabe, aber die Aufgabe ſelbſt ſei etwas Begrenztes; der ſentimentaliſche Dichter erfülle zwar die ſeinige nicht ganz, aber die Aufgabe ſei ein Unendliches.

Und genau in demſelben Sinn macht Schiller noch eine weitere Ausführung. Das naive Genie verfalle, wenn es von einer geiſtloſen Welt umgeben werde, leicht in den Abweg des Platten, ſelbſt des Gemeinen; das ſentimentaliſche Genie dagegen

verfalle, wenn es in dem Beſtreben, die menſchliche Natur über jede beſtimmte und begrenzte Wirklichkeit hinweg zur abſoluten Möglichkeit zu erheben, über dieſe Möglichkeit ſelbſt noch hinausgehe, d. h. wenn es, ſtatt zu idealiſiren, ſchwärme, leicht in den Abweg des Ueberſpannten; die Literatur eines jeden Volkes zeige zur Genüge, daß Meiſterwerke aus der naiven Gattung gewöhnlich die platteſten und ſchmutzigſten Abdrücke gemeiner Natur, Meiſterwerke aus der ſentimentaliſchen dagegen ein zahlreiches Heer phantaſtiſcher Productionen zu ihrem Gefolge haben.

Hätte Schiller ein anſchauliches Bild von dem Gegenſatz Rafael's und Michel Angelo's in ſich getragen, hätte er den erſt ſpäter hervortretenden Gegenſatz zwiſchen Mozart und Beethoven gekannt, es iſt gewiß, Vieles in dieſer Abhandlung wäre von ihm noch tiefer und ſchärfer erfaßt worden.

Trotzalledem aber, daß Schiller unter dem Gegenſatz des naiven und ſentimentaliſchen Künſtlers im Weſentlichen nur Goethe und ſich ſelbſt porträtirte, fühlte und erkannte er, daß dieſer Gegenſatz ein tief und allgemein menſchlicher ſei. Daher die überraſchende Wendung, daß die Schlußbetrachtung plötzlich in das Gebiet der Pſychologie hinübertritt. Dieſe Verſchiedenheit der künſtleriſchen Auffaſſungs- und Behandlungsweiſe ſei nur die naturnothwendige Bethätigung und Spiegelung zweier einander ganz entgegengeſetzter Menſchencharaktere. Dem naiven Dichter liege eine realiſtiſche, dem ſentimentaliſchen Dichter eine idealiſtiſche Charakteranlage zum Grunde. Die Carricatur des Realiſten ſei der Empiriker oder, wie wir lieber ſagen möchten, der Philiſter; die Carricatur des Idealiſten ſei der Phantaſt. Dieſer pſychologiſche Gegenſatz ſei ſo alt als der Anfang der Kultur und dürfte vor dem Ende derſelben ſchwerlich jemals anders als in einzelnen ſeltenen Menſchen, deren es hoffentlich immer gebe, beigelegt werden.

Nicht ein äußerliches und nachträgliches Anhängſel, wie man zuweilen hören muß, iſt dieſes Zurückgreifen auf die tiefſten menſchlichen Weſensverſchiedenheiten, ſondern der großartige Abſchluß des Grundgedankens. Wie das Ideal vollendeter ſchöner Menſchlichkeit nur aus der möglichſt innigen Verbindung und Durchdringung des Realiſtiſchen und Idealiſtiſchen, ſo kann auch das Ideal vollendeter Kunſt nur aus der möglichſt innigen Verbindung und Durchdringung des Naiven und Sentimentaliſchen hervorgehen. Und nur in dem Zuſammen naiver und ſentimentaliſcher Kunſt liegt der vollſtändige Ausdruck der Menſchheit.

Wir ſtehen am Schluß.

Zuweilen allerdings wird man peinlich erinnert, daß die Kenntniß der Literatur und Kunſt, welche Schiller zu Gebote ſtand, eine verhältnißmäßig ſehr enge war, ja zuweilen vermißt man auch die Strenge feſter und folgerichtiger Anordnung, da, wie Schiller in einem Briefe an Humboldt vom 25. December 1795 ſelbſt eingeſteht, durch die Gewalt des drängenden Stoffs der Plan ſich erſt allmälich erweiterte. Und doch kann ſich Keiner, der dieſen großartigen Gedankenentwicklungen zu folgen im Stande iſt und der ein fühlendes Herz hat, der unwiderſtehlichen Kraft dieſer herrlichen Abhandlung entziehen. Man ſcheidet von ihr, wie man von einem großen Kunſtwerk ſcheidet, mit dem Eindruck weihevoller Erhebung.

Dieſe herrliche Abhandlung iſt ſelbſt eine ächt ſentimentaliſche Schöpfung. Ihr eigenſter Zauber und ihre tiefſte Bedeutung liegt nicht blos in der nächſten äſthetiſchen Frage, welche ſie aufwirft und zu löſen verſucht, ſondern ebenſoſehr und weit mehr noch in der gewaltigen Kraft und Hoheit des ſittlichen Wollens, von der jedes Wort dieſer ernſten und ſtrengen Selbſtſchau durchglüht und durchhaucht iſt. Es iſt der erhebende Kampf für die unaufgebbaren Rechte des ſittlichen und künſt-

leriſchen Idealismus, der gegen das Enge und Beſchränkte keine Nachgiebigkeit kennt, ſondern unabläſſig auf die Unendlichkeit der Idee, d. h. auf die letzten und höchſten Ziele der Menſchheit weiſt, und der ſich bewußt iſt, daß dieſer Idealismus zuletzt doch das Siegende ſein muß, weil, um ein tiefes Wort aus Schiller's Schilderung des Idealiſten zu entlehnen, die Geſetze des menſchlichen Geiſtes zugleich die Weltgeſetze ſind.

Erhaben und feierlich ſpricht dieſe ſtolze Thatkraft und Zuverſicht des Idealismus das Epigramm »Columbus« aus, welches der Muſenalmanach von 1796 brachte:

Steure, muthiger Segler! Es mag der Witz Dich verhöhnen
Und der Schiffer am Steu'r ſenken die läſſige Hand.
Immer, immer nach Weſt! dort muß die Küſte ſich zeigen,
Liegt ſie doch deutlich und liegt ſchimmernd vor Deinem Verſtand.
Traue dem leitenden Gott und folge dem ſchweigenden Weltmeer
Wär' ſie noch nicht, ſie ſtieg jetzt aus den Fluthen empor.
Mit dem Genius ſteht die Natur im ewigen Bunde:
Was der eine verſpricht, leiſtet die andere gewiß!

Viertes Kapitel.

Das Zuſammenwirken Goethe's und Schiller's.

1.

1795 — 1798.

Die Xenien. — Goethe's Hermann und Dorothea. — Goethe's und Schiller's Idyllen und Elegieen.

Von Tag zu Tag wurde die Freundſchaft Goethe's und Schiller's feſter und inniger. Es war die edelſte Männerfreundſchaft; aufrichtigſte gegenſeitige Anerkennung und Verehrung, tiefer lebendiger Ideenaustauſch, treues Zuſammenſtehen für die klar erkannten gemeinſamen großen Zwecke. Beide Dichter fühlten, daß ihnen durch dieſes unerwartete Glück ein neuer Frühling, eine zweite Jugend gekommen ſei.

Aus ganz verſchiedenen Ausgangspunkten und auf ganz verſchiedenen Bahnen waren ſie auf der Höhe ihrer Entwicklung in allen weſentlichſten Fragen der Kunſt und Bildung zu überraſchender Uebereinſtimmung gelangt. Um ſo lockender und um ſo lohnender war es, den Weg, den bisher Jeder für ſich allein und ohne Aufmunterung betreten, fortan in Gemeinſchaft und in regem Wetteifer fortzuſetzen.

Jener Hellenismus, der die Lebensſeele Iphigenien's, Taſſo's und der römiſchen Elegieen iſt, iſt auch die Lebensſeele und die

treibende Kraft von Schiller's Kampf gegen die Kant'sche Sittenlehre, ist das Gestaltungsgeheimniß seiner philosophirenden Gedichte, von denen ein großer Theil sich auch in Form und Versmaß den bewunderten antiken Vorbildern anschließt. »Gabe von oben her ist, was wir Schönes in Künsten besitzen; Wahrlich von unten herauf bringt es der Grund nicht hervor. Muß der Künstler nicht selbst den Schößling von außen sich holen? Nicht aus Rom und Athen borgen die Sonne, die Luft?« Aber Goethe sowohl wie Schiller waren in der Zeit, da sie sich so herrlich zusammenfanden, doch weit entfernt, mit den unabweisbaren Bedingungen und Forderungen, welche die Gegenwart ihrer Kunst stellte, unbedingt brechen zu wollen. Eben jetzt vollendete Goethe seinen großen Roman von Wilhelm Meister's Lehrjahren, der nicht blos in seinem Gedankengehalt, sondern vor Allem auch in der Kunstform selbst auf allermodernstem Boden steht; in den Unterhaltungen der Ausgewanderten waren Boccaccio und Cervantes seine Führer. Eben jetzt schrieb Schiller seine Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung mit der bestimmt ausgesprochenen Absicht, gegen die überwältigende Macht der Antike auch die ununterdrückbaren künstlerischen Rechte der vertiefsten Innerlichkeit der modernen Denk- und Empfindungsweise wissenschaftlich zu begründen und zu schützen. Es war das gemeinsame Programm beider Freunde, als Schiller am 18. Mai 1798 an Goethe schrieb, es sei ebenso unmöglich als undankbar für den Dichter, wenn er seinen vaterländischen Boden ganz verlassen und mit seiner Zeit sich in offenen Widerstreit setzen solle; der schöne Beruf des heutigen Dichters sei vielmehr, ein Zeitgenosse und Bürger sowohl der antiken wie der modernen Welt zu sein und grade um dieses höheren Vorzuges willen keiner derselben ausschließend anzugehören.

Zunächst waren daher die ersten Jahre des Zusammenwirkens Goethe's und Schiller's nicht eine Veränderung und Umbildung

des bereits errungenen Standpunktes, ſondern nur die ſchaffensfreudige Fortführung und weitere Ausgeſtaltung deſſelben. Zwiſchen dem Dichter der Iphigenie und dem Dichter von Hermann und Dorothea iſt kein Unterſchied. Und auch die Schöpfungen Schiller's aus dieſer Zeit verhalten ſich zu den Schöpfungen ſeiner jüngſten Vergangenheit nur wie die reife Frucht zur knospenden Blüthe.

Der Briefwechſel Goethe's und Schiller's, dieſes unvergleichliche Denkmal ihrer innigen Strebensgemeinſchaft, ſetzt uns hinreichend in Stand, dieſen einheitlichen Faden, der ſich durch all die bunte Mannichfaltigkeit ihrer Schöpfungen aus dieſer Zeit feſt hindurchzieht, genau zu verfolgen.

Goethe's und Schiller's erſte gemeinſame That war die keck herausfordernde Fehde, welche unter dem Namen des Xenienkrieges berühmt und berüchtigt iſt.

Nicht leichtfertiger Uebermuth trieb ſie zu dieſer Fehde; es war der Kampf um das Daſein.

Wer mag es ihnen verargen, daß ſie ſich tief verletzt fühlten, als ihrem reinen und ernſten Streben faſt überall nur Kälte und unverſtändiger, oft ſogar böswilliger Widerſpruch entgegentrat? Die neue Ausgabe der Goethe'ſchen Werke, Iphigenie, Taſſo, Fauſt, fand nur geringen Abſatz; Wilhelm Meiſter wurde von vielen Seiten, und zwar ſogar von befreundeten, auf's gehäſſigſte angefeindet. Das Uebel wurde vermehrt, als Goethe durch raſch hingeworfene Dinge wie die Unterhaltungen der Ausgewanderten ſich wirkliche Blößen gab. Und Schiller war nicht in beſſerer Lage. Die Horen, mit ſo ſtolzen Abſichten begonnen, ſcheiterten. Seine philoſophiſchen Abhandlungen und ſeine philoſophirenden Gedichte, in welche er ſein tiefſtes Denken und Empfinden gelegt hatte, gingen ſpurlos vorüber oder wurden verläſtert. Wir thun einen tiefen Blick in die grollende Stimmung Goethe's und Schiller's, wenn wir den Brief Schiller's an Fichte vom

3. Auguſt 1795 leſen. »Es giebt nichts Roheres«, heißt es dort, »als der Geſchmack des jetzigen deutſchen Publicums; und an der Veränderung dieſes elenden Geſchmacks zu arbeiten, nicht meine Modelle von ihm zu nehmen, iſt der ernſtliche Plan meines Lebens. Freilich habe ich es noch nicht dahin gebracht; aber nicht, weil meine Mittel falſch gewählt waren, ſondern weil das Publicum eine zu frivole Angelegenheit aus ſeiner Lectüre zu machen gewohnt iſt und in äſthetiſcher Hinſicht zu tief geſunken iſt, um ſo leicht wieder aufgerichtet werden zu können. Das allgemeine und revoltante Glück der Mittelmäßigkeit in jetzigen Zeiten, die unbegreifliche Inconſequenz, welche das ganz Elende auf demſelben Schauplatz, auf welchem man vorher das Vortreffliche bewunderte, mit gleicher Zufriedenheit aufnimmt, die Rohigkeit auf der einen und die Kraftloſigkeit auf der anderen Seite erwecken mir, ich geſtehe es, einen ſolchen Ekel vor dem, was man öffentliches Urtheil nennt, daß ich mich für ſehr unglücklich halten würde, für dieſes Publicum zu ſchreiben, wenn es mir überhaupt jemals eingefallen wäre, für ein Publicum zu ſchreiben. Unabhängig von dem, was um mich herum gemeint und geliebkoſt wird, folge ich blos dem Zwange meiner Natur und meiner Vernunft. Eine directe Oppoſition gegen den Zeitcharakter macht den Geiſt meiner Schriften aus; und jede andere Aufnahme als diejenige, welche ſie erfahren, würde einen ſehr bedenklichen Beweis gegen die Wahrheit ihres Inhalts geben. Daß ein Schriftſteller dieſer Art nicht der Liebling des Publicums werden kann, liegt in der Natur der Sache; aber er erhält dafür die Genugthuung, daß er von der Armſeligkeit gehaßt, von der Eitelkeit beneidet, von Gemüthern, die eines Schwunges fähig ſind, mit Begeiſterung ergriffen und von knechtiſchen Seelen mit Furcht und Zittern angebetet wird.«

Schon hatte Goethe ſeiner Verſtimmung in der Abhandlung über Literariſchen Sansculottismus Luft gemacht. Schon hatte

Schiller in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung gegen die Literatur der jüngſten Vergangenheit und gegen die Klätſchereien der Tagespreſſe ſeine ſcharfe Geißel geſchwungen. Aber es galt, den gerechten Kampf vollends auszukämpfen und den ſtörenden Feind auf allen Poſten zu beunruhigen. Im Herbſt 1795 trugen ſich die beiden Freunde mit der Abſicht, in den Horen ſelbſt ein ſtrenges Strafgericht auszuüben. Binde man dergleichen Dinge in Bündlein, meinte Goethe, ſo brennen ſie beſſer. Im December veränderte ſich der Feldzugsplan. Goethe kam durch Martial, den er bereits aus ſeinen Studien zu den venetianiſchen Epigrammen kannte, dahin, die wirkſamere Waffe ſatiriſcher Epigramme zu wählen. »Spricht man in Proſa zu Euch, ſtopft Ihr die Ohren Euch zu!« Anfangs hatte es Goethe nur auf einige Ausfälle gegen die deutſchen Zeitſchriften abgeſehen. Allein Schiller ergriff dieſen Gedanken ſogleich mit dem leidenſchaftlichſten Eifer. Unter ſeiner kühnen zornmüthigen Entſchiedenheit erweiterten und vertieften ſich dieſe harmloſen Neckereien zu einer tief einſchneidenden allgemeinen Literaturſatire, zu Krieg auf Leben und Tod. Man mußte den Gegner völlig zu Boden ſchlagen, wollte man Raum gewinnen für das eigene ideale Schaffen.

Wir haben durch den Briefwechſel Goethe's und Schiller's und vor Allem durch die Auffindung des urſprünglichen Xenienmanuſcriptes, das aus den Papieren Eckermann's von Boas und Maltzahn herausgegeben wurde, jetzt von der Entſtehungsgeſchichte der Xenien die zuverläſſigſte Kunde. Bereits nach wenigen Wochen, bereits im Februar 1796, war der weſentlichſte Theil, der perſönlich polemiſche, abgeſchloſſen. Kein Tag ohne Epigramm. Es liegt ein unſäglicher Zauber über dem geiſtvollen Wetteifer, mit welchem ſich die beiden großen Freunde gegenſeitig ſpornten und ſich in ihrer gemeinſamen Arbeit ſo ineinander zu verſchränken ſuchten, daß ſie Niemand ganz aus-

einanderſcheiden und abſondern könne. Es müſſen glückſelig geniale Stunden geweſen ſein, wenn Goethe und Schiller in Schiller's kleinem Zimmer in Jena zuſammenſaßen und in ſprudelndem Muthwillen ihre ferntreffenden Pfeile miteinander erſannen und formten, die bereits erſonnenen und geformten ſchärften und feilten. In den Briefen Schiller's liegt ein Nachhall dieſes jubelnden Muthwillens. Am 18. Januar ſchreibt er an Körner: »Für das nächſte Jahr ſollſt Du Dein blaues Wunder ſehen; Goethe und ich arbeiten ſchon ſeit einigen Wochen an einem gemeinſchaftlichen Werk für den neuen Almanach, welches eine wahre poetiſche Teufelei ſein wird, die noch kein Beiſpiel hat.« Und in einem Briefe an Wilhelm von Humboldt vom 1. Februar heißt es: »Eine angenehme und zum Theil genialiſche Impudenz und Gottloſigkeit, eine nichts verſchonende Satire, in welcher jedoch ein lebhaftes Streben nach einem feſten Punkt zu erkennen ſein wird, wird der Charakter der Xenien ſein. Unter ſechshundert Monodiſtichen thun wir es nicht, aber wo möglich ſteigen wir auf die runde Zahl tauſend. Von der Möglichkeit werden Sie Sich überzeugen, wenn ich Ihnen ſage, daß wir ſchon jetzt im dritten Hundert ſind, obgleich die Idee nicht viel über einen Monat alt iſt.«

In Schiller's Muſenalmanach für das Jahr 1797 wurde die luſtige Schaar entſendet. Wie einſt die Füchſe mit brennenden Schwänzen in das Getreide der Philiſter, ſo ſollten dieſe fröhlichen Verſe in die reife papierne Saat der »Schwätzer und Schmierer« fahren, dem Philiſter Verdruß zu erregen, den Schwärmer zu necken und den Heuchler zu quälen.

„Treibet das Handwerk nur fort, wir können's Euch freilich nicht legen;
Aber ruhig, das glaubt, treibt Ihr es künftig nicht mehr."

„Lange neckt' Ihr uns ſchon, doch immer heimlich und tückiſch;
Krieg verlangtet Ihr ja, führt ihn nun offen den Krieg."

Alle verwerflichen Literaturrichtungen und deren hervorstechendste Persönlichkeiten fielen der unerbittlichsten Satire anheim. Vor Allem ging es gegen Diejenigen, die noch der alten Zeit angehörten und die nicht begreifen konnten, daß das jüngere genialere Geschlecht ihnen über den Kopf gewachsen; gegen Nicolai, der noch immer derselbe täppische und ungebärdige Gegner war wie bei dem ersten Erscheinen von Werther's Leiden; gegen Manso, der zwar selbst ein Jüngerer war, aber in seinen kritischen Urtheilen doch überall nur die ausgetretenen Bahnen Bodmer's und Sulzer's wandelte. Ihnen zur Seite stehen die Salzmann, die Campe, die Adelung, die Hermes und Thümmel. Darauf der verchristelte Fanatismus der Stollberge, Lavater's und des Wandsbecker Boten. Klopstock, dessen Muse besang, wie Gott sich der Menschen erbarmte, ohne zu fragen, ob das Poesie sei, daß die Menschen so erbärmlich waren, wird ebensowenig geschont wie Jean Paul, der der Bewunderung werth wäre, wüßte er seinen Reichthum zu Rathe zu halten. Shakespeare's großer Schatten wird heraufbeschworen gegen die platte Weinerlichkeit und Natürlichkeit der Schröder, Iffland und Kotzebue. Auf's ergötzlichste werden die Schlegel parodirt, die oft zwar den herrschenden Ungeschmack hart bedrängen, manchmal aber blind in das Blaue schießen und in eitler Parodoxienjagd nicht selten die tollste Albernheit debütiren. Und wie den Wirren der Dichtung und der Kritik, so gilt auch den Wirren der Wissenschaft der kecke Streifzug. Goethe geißelt die Newtonianer, Schiller schildert die Sektirerei der Philosophen mit brennenden Farben. In den Ausfällen gegen Reichardt, Cramer, Clootz, Eulogius Schneider und Forster treten wir in das politische Gebiet; ja es fehlt sogar nicht an einzelnen Epigrammen, die, wenn auch behutsam, Religion und Kirche in ihren Bereich ziehen.

Es ist nicht zu sagen, welche unermeßliche Fülle von Geist und vernichtendem Witz in dieser bunten und vielgestaltigen Xenien-

welt liegt. Bis in das Kleinſte, bis in die einzelnſten Redewendungen erſtreckt ſich der parodiſche Spott. Der beißende Hohn gegen Friedrich Schlegel z. B. wird erſt völlig erſichtlich, wenn man die Aufſätze Schlegel's über Schiller's Muſenalmanach und über das Studium der Griechen und Römer in Reichardt's »Deutſchland« (1796, Stück 3. S. 348 ff. und 393 ff.) lebendig vor Augen hat. E. Boas hat in ſeinem trefflichen Buch »Schiller und Goethe im Xenienkampf. (Zwei Bände. 1851)« ſich das dankenswerthe Verdienſt erworben, alle dieſe verſteckten und den Zeitgenoſſen doch ſo klar verſtändlichen Anſpielungen und Beziehungen mit feinſinnigſter Gründlichkeit wieder in's Gedächtniß zu rufen.

Und zwar iſt es eine ſehr bedeutſame Thatſache, daß die Epigramme Schiller's weitaus die herberen und zermalmenderen ſind. Der dramatiſche Dichter wird zum dramatiſchen Helden; er iſt rückſichtslos handelnd und angreifend, wo die bedächtigere Natur Goethe's meiſt betrachtend und beſchaulich bleibt. Schiller iſt einer der größten Epigrammatiker aller Zeiten.

Wer mag leugnen, daß die Hitze des Gefechts zwiſchen den Gerechten und Ungerechten nicht immer gebührend unterſcheidet? Es ſchmerzt, die Manen Georg Forſter's verunglimpft zu ſehen; und noch einige andere Fälle ähnlicher Art ſind zu beklagen. Allein dies ſind nur vereinzelte Flecken, die den hellſtrahlenden Glanz des Ganzen nicht beeinträchtigen. Der fröhliche Vers, der die Troßbuben züchtigt, verehrt freudigen Herzens die Edlen und Guten. Nie iſt ein ſchöneres Wort über Leſſing geſagt worden als jenes herrliche Diſtichon: »Vormals im Leben ehrten wir Dich wie einen der Götter; Nun Du todt biſt, ſo herrſcht über die Geiſter Dein Geiſt.« Allbekannt iſt das Xenion auf Kant: »Wie doch ein einziger Reicher ſo viele Bettler in Nahrung ſetzt! Wenn die Könige baun, haben die Kärner zu thun!« Von Voß heißt es: »Wahrlich, es füllt mit Wonne das Herz,

dem Geſange zu horchen, Ahmt ein Sänger, wie der, Töne des Alterthums nach.« Und nicht ohne Rührung kann man das Xenion auf Garve leſen: »Hör' ich über Geduld Dich, edler Leidender, reden, O wie wird mir das Volk frömmelnder Schwätzer verhaßt!« Der Groll und Haß gegen die anmaßliche Flachheit der durch die Xenien hindurchgeht, die heitere Ueberlegenheit, die ihr eigenſter Reiz iſt, iſt die ſtolze Begeiſterung für die Unveräußerlichkeit des Ideals, das frohe Bewußtſein des bereits erlangten Sieges.

Daher trotz all der Bitterkeit der ſo rein künſtleriſche Eindruck. Und dieſer rein künſtleriſche Eindruck wird erhöht durch die ſpielende Leichtigkeit, mit welcher dieſe kleinen leichtgeſchwingten Unholde an uns vorüberrauſchen, und durch die anmuthige Mannichfaltigkeit der Masken, unter welchen ſie ihr neckendes Weſen treiben. Es war ein durchaus richtiges und feines Gefühl, daß die Dichter ſich an das Monodiſtichon, d. h. an die raſche Zweizahl eines Herameters und Pentameters banden; es iſt das luſtige Praſſeln des Kleingewehrfeuers. Und es bringt in die Einförmigkeit des Versmaßes und der Grundſtimmung die lebendigſte Beweglichkeit, wenn wir bald auf die Leipziger Meſſe, bald an eine Lottobude, bald zu einem Feuerwerk, bald an die verſchiedenen deutſchen Flüſſe, bald zu dem Thierkreis des Sternenhimmels und zuletzt ſogar in die Unterwelt geführt werden, und wenn uns doch immer und überall wieder dieſelben alten wohlbekannten Geſtalten entgegentreten, nur in anderer Tracht und unter anderer Beleuchtung. Der Briefwechſel Goethe's und Schiller's zeigt, wie ſorgſam alle dieſe Dinge vorher erwogen wurden; namentlich von Schiller, der nach allen Seiten hin die treibende Seele des Unternehmens war. Freilich muß man, um dieſen vollen künſtleriſchen Eindruck zu gewinnen, ſich an den Muſenalmanach von 1797 ſelbſt halten, da leider die Dichter ihrer urſprünglichen Abrede zuwider ſpäter den einheitlichen Kranz

getrennt und das naturwüchsig Zusammengehörige willkürlich in die verschiedenartigsten Rubriken ihrer Gedichtsammlungen vertheilt und verzettelt haben. Mit vollem Recht ist K. Gödeke im elften Band seiner kritischen Schillerausgabe auf den ursprünglichen Druck des Musenalmanachs wieder zurückgegangen.

Anfänglich sollten mit den Xenien einige Epigrammensträuße vereint werden, die im Musenalmanach den Titel »Tabulae votivae«, »Vielen«, »Einer«, »Die Eisbahn« führten. Die Tabulae votivae gehören zum größten Theil Schiller; die Gödeke'sche Ausgabe enthält sie vollständig. Die anderen Epigramme haben meist Goethe zum Verfasser und wurden von ihm in der Gedichtsammlung unter dem Namen »Die vier Jahreszeiten« zusammengefaßt; die Eisbahn bildet den Winter, die Epigrammenfolge an »Viele« und an »Eine« den Frühling und Sommer, der Antheil an den Votivtafeln den Herbst. Man hatte den Xenien solche friedliche und versöhnende Epigramme beifügen wollen, um den Haß durch die Liebe, das tumultuarisch Kriegerische durch das gemessen Ernste und Würdige und durch das Gefällige und Anmuthige, den Sturm durch die versöhnende Klarheit zu mildern; aber man war von diesem Plan abgegangen, weil, wie sich Goethe in einem Briefe vom 9. Juli 1796 kräftig ausdrückt, man es den Lumpenhunden, die in den polemischen Xenien angegriffen wurden, nicht gönnte, daß ihrer in so guter Gesellschaft erwähnt werde. Diese Epigramme gehören zum Feinsten und Sinnigsten, was Goethe und Schiller gedichtet haben. Welche zarte Innigkeit in den Distichen auf die »Eine«, die keine andere ist als die von den bösen Zungen Verlästerte, der auch die römischen Elegieen und die schönsten venetianischen Epigramme galten! Und welche tiefe und reine Lebensweisheit, welch herzgewinnender Seelenadel in Schiller's Votivtafeln! Es sind die Grundgedanken seiner philosophischen Abhandlungen in epigrammatischer

Schärfe und Anſchaulichkeit. Wie Bibelworte gehen dieſe kurzen gnomiſchen Kernſprüche jetzt von Mund zu Mund.

Goethe und Schiller hätten die Menſchennatur ſchlecht kennen müſſen, wären ſie nicht auf die leidenſchaftlichſte Gegenwehr gefaßt geweſen. Ein Xenion ſelbſt forderte zur Gegenwehr auf; nur ſolle es mit Laune und Geiſt geſchehen. Von allen Seiten kamen die Antworten. Boas hat auch dieſe mit dem verdienſtlichſten Sammlerfleiß zuſammengeſtellt. Wenig Witz; dagegen unſäglich viel Plattheit und Gemeinheit, die ſich namentlich die Sticheleien auf Goethe's anſtößige häusliche Verhältniſſe nicht entgehen ließ. Beide Dichter waren zu rein und zu groß, als daß ſie ſolche Erbärmlichkeit gekümmert hätte. Schiller ſpottete, daß man ihm immer nur die miſerable Rolle des Verführten zutheilte. Goethe ſchrieb am 5. December 1796 an Schiller: »Es iſt luſtig zu ſehen, was dieſe Menſchenart eigentlich geärgert hat, was ſie glauben, daß einen ärgert, wie ſchaal, leer und gemein ſie eine fremde Exiſtenz anſehen, wie ſie ihre Pfeile gegen das Außenwerk der Erſcheinung richten, wie wenig ſie auch nur ahnen, in welcher unzugänglichen Burg der Menſch wohnt, dem es nur immer Ernſt um ſich und um die Sachen iſt.«

Sicher iſt, daß durch dieſes Unwetter die Luft für lange Zeit gereinigt war. Die Wirkung bleibt eine unberechenbare.

Für Goethe und Schiller aber waren die Xenien nur raſch vorübergehende Plänkeleien. Schon während der Abfaſſung ruhte nicht die Arbeit an großen Schöpfungen. Goethe ſchrieb den Schluß der Lehrjahre Wilhelm Meiſter's, Schiller rüſtete ſich zum Wallenſtein. Und als nun tobend die Meute der Gegner losbrach, ſahen Beide nur um ſo mehr die einzig angemeſſene Antwort in unermüdlich fortgeſetzter und geſteigerter Thätigkeit, im ernſten Ringen nach dem unangreifbar Höchſten.

»Nach dem tollen Wageſtück mit den Xenien«, ſchreibt Goethe am 15. November 1796 an Schiller, »müſſen wir uns

blos großer und würdiger Kunstwerke befleißigen und unsere Proteische Natur zur Beschämung aller Gegner in die Gestalten des Edlen und Guten umwandeln.«

Vornehmlich Goethe erfreute sich jetzt der regsamsten Schaffenslust. Die Freude am Gelingen des Wilhelm Meister und die warme Theilnahme Schiller's hatten die glücklichste Rückwirkung auf ihn ausgeübt. Er kehrte jetzt, wie ihm am 17. Januar 1797 der neidlose Freund bewundernd zurief, ausgebildet und reif zu seiner Jugend zurück, die Frucht mit der Blüthe verbindend.

Und mehr als je sah Goethe das höchste Kunstideal in dem frei schöpferischen Erfassen der antiken Formenhoheit.

An Iphigenie und Tasso, an die römischen Elegieen und an die Epigrammendichtung, schloß sich jetzt eine Gruppe elegisch und idyllisch epischer Dichtungen, die, was Reinheit der Kunstform anlangt, vielleicht das Vollendetste sind, was Goethe geschaffen hat.

Homer war wieder lebendig in seine Seele getreten. Grade durch die Arbeit am Wilhelm Meister war er sich auf's tiefste bewußt geworden, wie die Romanform doch nur ein sehr dürftiger Ersatz für das eigentliche Epos sei. Zu derselben Zeit, da ihn die romantischen Gestalten Mignon's und des Harfners und die durchaus modernen Verhältnisse Meister's und seiner Freunde umschwebten, im Herbst 1794, las Goethe in den »ästhetisch kritischen Sessionen« des Freitagclubs, der die gebildete Welt Weimars allwöchentlich vereinigte, die vor Kurzem erschienene Iliasübersetzung von Voß mit einer Rührung und Hingebung, daß Männer wie Wilhelm von Humboldt ganz voll waren von dem Eindruck, den Goethe durch die Art seines Vortrags hervorbrachte. Da kamen im Sommer 1795 Friedrich August Wolf's Prolegomena. Und sogleich wurde die epochemachende That der philologischen Kritik für ihn, der nach seinem eigenen

wiederholten Bekenntniß nur handelnd und ſchaffend zu denken vermochte, der Anſtoß des fruchtbarſten Schaffens. So wenig Goethe, wie wir aus ſeinen Briefen an Schiller auf das beſtimmteſte wiſſen, von der Idee, die Perſönlichkeit Homer's und die geſchloſſene künſtleriſche Einheit der Homeriſchen Dichtung aufgeben zu ſollen, anfangs erbaut war, ſo gewann er doch durch dieſe Idee erſt den Muth, der wetteifernden Luſt, welche Voß mit ſeinen Idyllen und insbeſondere mit ſeiner Luiſe in ihm erregt und welche er bisher doch nur in dem halb parodiſchen Ton des Reineke Fuchs zu äußern gewagt hatte, freudig Folge zu geben. Goethe ſelbſt hat dieſen tief bedeutſamen Vorgang treffend ausgeſprochen. In einem Briefe an Wolf vom 26. December 1796 ſchreibt er (vgl. Goethe's Briefe an F. A. Wolf. Herausgegeben von M. Bernays. 1868, S. 91): »Schon lange war ich geneigt, mich in dem epiſchen Fache zu verſuchen und immer ſchreckte mich der hohe Begriff von Einheit und Untheilbarkeit der Homeriſchen Schriften ab; nunmehr da Sie dieſe herrlichen Werke einer Familie zueignen, ſo iſt die Kühnheit geringer, ſich in größere Geſellſchaft zu wagen und den Weg zu verfolgen, den uns Voß in ſeiner Luiſe ſo ſchön gezeigt hat.«

„Erſt die Geſundheit des Mannes, der, endlich vom Namen Homeros'
Kühn uns befreiend, uns auch ruft in die vollere Bahn.
Denn wer wagte mit Göttern den Kampf? Und wer mit dem Einen?
Doch Homeride zu ſein, auch nur als letzter, iſt ſchön."

Kaum waren die dringendſten Sorgen am Wilhelm Meiſter erledigt und noch war die Xenienbichtung im vollen Zuge, als Goethe am 10. Juni 1796 Schiller mit der Ankündigung jenes unvergleichlichen Gedichts überraſchte, das urſprünglich den Titel »Idylle« führte und jetzt unter dem Namen »Alexis und Dora« bekannt iſt. Wer das Gefühl ächter Poeſie hat, kann nicht müde werden, dieſes Gedicht immer von Neuem ſich zu eigen zu machen; und mit jedem erneuten Genuß ſteigt die Bewunderung.

Am 18. Juni schrieb Schiller an Goethe: »Gewiß gehört die Idylle unter das Schönste, was Sie gemacht haben; so voll Einfalt ist sie, bei einer unergründlichen Tiefe der Empfindung. Durch die Eilfertigkeit, welche das wartende Schiffsvolk in die Handlung bringt, wird der Schauplatz für die zwei Liebenden so enge, so drangvoll und so bedeutend der Zustand, daß dieser Moment wirklich den Gehalt eines ganzen Lebens bekommt. Es würde schwer sein, einen zweiten Fall zu erdenken, wo die Blume des Dichterischen von einem Gegenstand so rein und so glücklich abgebrochen wird.« Und als Schiller den Zweifel erhob, ob es gut gethan sei, daß neben der glücklichen Trunkenheit der Liebe so dicht die Eifersucht stehe und das Glück so schnell durch die Furcht verschlungen werde, antwortete Goethe: »Für die Eifersucht am Ende habe ich zwei Gründe. Einen aus der Natur: weil wirklich jedes unerwartete und unverdiente Liebesglück die Furcht des Verlustes unmittelbar auf der Ferse nach sich zieht; und einen aus der Kunst: weil die Idylle durchaus einen pathetischen Gang hat und also das Leidenschaftliche bis gegen das Ende gesteigert werden mußte, da sie denn durch die Abschiedsverbeugung des Dichters wieder in's Leibliche und Heitere zurückgeführt wird. So viel zur Rechtfertigung des unerklärlichen Instinctes, durch welchen solche Dinge hervorgebracht werden.«

Mit Alexis und Dora zu gleicher Gattung gehören die Elegieen von Hermann und Dorothea, Der neue Pausias und sein Blumenmädchen, Amyntas, Euphrosyne.

Wegen der vorwiegend lyrischen Stimmung hat Goethe diese Dichtungen mit Recht Elegieen genannt. Wie die herrliche Trauerelegie »Euphrosyne« den tiefen Schmerz schildert, der den Dichter ergriff, als das große Talent einer von ihm väterlich geliebten jungen Schauspielerin früh in das Grab sank, und wie die nicht minder herrliche Elegie von Hermann und Dorothea

uns mitten hineinführt in die hohe und reine Geſinnung, mit welcher der Dichter dem durch die römiſchen Elegieen und die Xenien erregten anmaßlichen Pöbelgeſchrei die innere Wahrheit und den Ernſt ſeiner Muſe entgegenſtellt, die allein ihm ſeine Jugend friſch erneuert, ſo führt uns »Der neue Pauſias« in das Vollglück ſeiner Liebe, »Alexis und Dora« in den haſtigen Wechſel von Glück und Jammer in liebender Bruſt, als das frohe Glücksgefühl glücklicher Gegenwart mit dem heißen Wunſch einer wiederholten italieniſchen Reiſe in quälenden Widerſtreit kam, ja »Amyntas« führt uns ſogar in dem lieblich rührenden Bild eines Baumes, der von dem umrankenden Epheu um einen Theil ſeiner beſten ſtrebenden Kraft gebracht wird und der doch nicht duldet, daß das harte Meſſer des Gärtners den Epheu entferne, in geheimſte und zarteſte innere Bewegungen, deren Bezug auf die Geliebte unſchwer zu deuten iſt. Aber in der tief innerlichſten Seelenmalerei zugleich die machtvolle Poeſie feſt plaſtiſchen Schauens, in der ergreifenden Erregtheit augenblicklicher Leidenſchaft hohe und ſchöne Milde und Ruhe. So durchaus ſind dieſe Gedichte die wunderbarſte Verſchmelzung modernen Gemüthslebens und antiker Formenſchönheit, daß der Dichter in der Euphroſyne das unerhörte Wagniß wagen konnte, unmittelbar neben die Geſtalten Shakeſpeare's den Seelenführer Hermes zu ſtellen, der leiſe mahnend den gefeierten Schatten wieder in das Reich Perſephoneias zurückruft.

Jedoch die Krone aller dieſer Dichtungen iſt das epiſche Idyllion von Hermann und Dorothea. Es wurde im Herbſt 1796 begonnen und unter dem fördernden Verkehr mit Schiller und Wilhelm von Humboldt im Juni 1797 vollendet.

Hermann und Dorothea verhält ſich zur Luiſe von Voß wie Goethe's Werther zur Neuen Heloiſe von Rouſſeau. Dort zielzeigende, aber unfertige Anfänge; hier abſchließende Meiſterſchaft.

Es ist ein durch und durch deutsches Gedicht, warm aus dem tiefsten Gemüth gequollen, von Grund aus volksthümlich. Und doch giebt es in der gesammten Literatur keine zweite Dichtung, die der Art der griechischen Phantasie und Formempfindung in gleicher Weise nahekommt.

Sicher hat Goethe Recht, wenn er (Bd. 26, S. 5) in einem Briefe an Meyer die seltene Gunst der Fabel rühmt, die er einem Vorfall entlehnte, der sich 1731 zu Altmühl bei Oettingen zugetragen, als die wegen ihres protestantischen Glaubens vertriebenen Salzburger jenes Gebiet durchwanderten. Der naive idyllische Grundton und die süße Traulichkeit des eigensten heimischen Daseins war gegeben; zugleich aber bot das Hereinragen der großen Weltgeschicke, deren Gewicht und Bedeutung unendlich erhöht wurde, indem der Dichter die Handlung in die nächste Gegenwart und Wirklichkeit der französischen Revolution verlegte, dem eng umgrenzten Kleinleben den unschätzbaren Vortheil eines weiten und bedeutenden Hintergrundes. Das Genrebild erhob sich ganz von selbst zur Würde und Großheit des historischen Stils.

Gleichwohl war es nur die Sache der höchsten Genialität und Bildung, diesen historischen Stil so hoheitsvoll und im schönsten und reinsten Sinn antikisirend durchzuführen. An keinem anderen Gedicht hat Goethe mit so viel Liebe und Hingebung, mit so viel Sorgfalt und künstlerischer Bewußtheit gearbeitet. Nirgends zeigt er sich so sehr als vollendeter Künstler.

Wir stehen inmitten unserer nächsten Umgebung. Mit wunderbarster Lebendigkeit und Naturwahrheit zeigt sich das Alltäglichste und Gewohnteste. Solche behaglich gesprächige Sommersonntagsnachmittage, wie sie hier der Wirth vom goldenen Löwen mit seiner trefflichen Gattin und den trauten Hausfreunden verplaudert, haben wir Alle durchlebt. Der wohlhäbige, gutmüthig launenhafte Vater, die geschäftig mütterliche Hausfrau, der mild

verſtändige Paſtor, der kleinbürgerlich kluge Apotheker, ſelbſt Hermann, der ſchüchtern ungelenke und doch ſo liebenswürdig tüchtige Jüngling, erſcheinen uns von Anbeginn wie alte liebe Bekannte, denen wir ſchon oft im Leben begegneten. Doch das für den einfach hoheitsvollen Eindruck des Gedichts Entſcheidende iſt, daß dieſe friſche Naturwahrheit nichtsdeſtoweniger voll der wirkſamſten Idealität iſt. Es iſt, nach Goethe's eigenem Ausdruck, die Exiſtenz einer kleinen deutſchen Stadt, im epiſchen Tiegel von ihren Schlacken geläutert, auf das rein und ſchön Menſchliche zurückgeführt. Das Enge und Kleine kommt nur inſoweit zum Vorſchein, als es gilt, die Charaktere auf feſten Boden zu ſtellen; das Weſen und der Kern dieſer Charaktere aber, der Antrieb und Beſtimmungsgrund ihres Empfindens und Handelns, iſt immer und überall nur die ſchönheitsvoll ſchlichte Einfalt naiver Natur und Urſprünglichkeit. »Deutſchen ſelber führ ich Euch zu, in die ſtillere Wohnung, wo ſich, nah der Natur, menſchlich der Menſch noch erzieht.« Und dieſelbe ſchlichte naturvolle Hoheit auch im Gegenbild der wandernden Gemeinde, im Richter und in der heldenhaften Mädchengeſtalt Dorothea's; nur weitblickender und lebengeprüfter.

Und wir ſtehen inmitten unſeres eigenſten tiefſten Gefühlslebens. Die wunderbarſte Zartheit und Seeleninnigkeit in der Ausgeſtaltung des Grundmotivs, in der Schilderung der entſtehenden, wachſenden und ſich erfüllenden Liebe der beiden Liebenden; eine Offenbarung unergründlichſter Gemüthsinnerlichkeit, die die Grenzen antiker Empfindungsweiſe weit überſchreitet. Doch das für den einfach hoheitsvollen Eindruck des Gedichts Entſcheidende iſt, daß in dieſen naiv kräftigen Naturen dieſe Liebe nichtsdeſtoweniger nichts von moderner Ueberſchwenglichkeit und Empfindungsſeligkeit weiß, ſondern eine unbefangen geſunde, faſt möchte man ſagen, urwüchſig elementare iſt. Und die drängenden äußeren Ereigniſſe, die hier dieſelbe Stellung ein-

nehmen wie das beſtimmende Eingreifen der Götter im alten Epos, fordern raſche Entſchließung und Entſcheidung, feſten Kampf gegen Hemmniß und Widerſtand. Auf die kunſtvollſte und doch zwingend glaubwürdigſte Weiſe iſt die ächt plaſtiſche Situation herbeigeführt, daß das Erwachen und Emporwachſen der Liebe ſich weſentlich als naive heroiſche Kraft, als unbeſiegbare Hoheit und Willensſtärke zu entfalten und zu bethätigen hat.

Von Hermann und Dorothea gilt durchaus, was Goethe einmal von Rafael ſagt, Rafael gräciſire nirgends, aber er fühle, denke und handle wie ein Grieche.

Bis in das Einzelnſte erſtreckt ſich die gleiche rein und ſchön menſchliche Naivität und Urſprünglichkeit, die gleiche Patriarchalität und Naturfülle. Die Erläuterer haben nicht unterlaſſen, dieſe ächt Homeriſchen Züge gebührend hervorzuheben; jeder fühlende Leſer wird von ihnen überraſcht und ergriffen. Und der Dichter beſchränkt ſich zur Gewinnung ſeiner epiſchen Welt nicht auf Homer allein. Aus einem Briefe Goethe's an Schiller vom 19. April 1797 erſehen wir, daß er um dieſe Zeit neben Homer und Wolf's Prolegomena auch mit dem alten Teſtament und Eichhorn's Einleitung eifrig beſchäftigt war. Die Anklänge an die alte bibliſche Patriarchenzeit treten deutlich hervor. Dahin gehört vor Allem die Begegnung der Liebenden am Brunnen. Und vom Richter, dem Haupt der bedrängten Volkswanderung, ſagt der Prediger die bedeutſamen Worte: »Ja, Ihr erſcheint mir heut als einer der älteſten Führer, die durch Wüſten und Irren vertriebene Völker geleitet; Denk ich doch eben, ich rede mit Joſua oder mit Moſes.«

Die antikiſirende Haltung dieſes Gedichts iſt nicht ein äußerliches Nachahmen und willkürliches Aufpfropfen fremder und angelernter Formen, man müßte denn einige vereinzelte Homeriſche Wortwendungen als ſolches bezeichnen wollen, und am allerwenigſten iſt ſie ſogenanntes Stiliſiren auf Koſten der in-

viduellen Lebenswahrheit und der zeitlichen und örtlichen Treue. Sie ist vielmehr der ganz natürliche und naturnothwendige Ausdruck des harmonisch schönheitsvollen inneren Gehalts, der einfach hohen und gründlich naiven Motive, der im reinsten und edelsten Sinn antikisirenden Anschauung und Stimmung. Es ist eine zwar vom Geist der Alten durchdrungene, aber frei schöpferische, genial fortbildende Phantasie.

Unvergleichlich hoheitsvoll ist die heitere und ruhige Gegenständlichkeit und ächt antike unpersönliche Selbstentäußerung; unvergleichlich hoheitsvoll ist die lebensvolle, schlicht natürliche und doch so dichterisch gehobene und gemessene Sprache. Was aber dieser Darstellung ihren besondersten Reiz giebt und was das eigenste Geheimniß ihres ächt Homerischen Stils ist, das ist die fest bewußte Hinüberleitung der lyrischen Innerlichkeit in die plastische Poesie des Auges, in frische sinnliche Schaubarkeit. Alles ist Gestalt, Bewegung, Handlung; jede einzelne Situation ist ein fest in sich abgeschlossenes plastisches Bild. Schilderungen wie der Gang der Mutter durch den Garten, das Ineinanderspielen der Bilder Hermann's und Dorothea's im glitzernden Brunnen, das Wandern der Liebenden durch die wallenden Kornfelder sind unvergeßbar. Die Homerische Dichtung war Quelle und Muster dieses entscheidenden Kunstmittels; nimmer aber würde der Dichter diese phantasievolle, ununterbrochen malende Bildlichkeit in so ergreifender Macht und Vollendung haben durchführen können, wären ihm nicht, wie er selbst in einem Briefe an Schiller vom 8. April 1797 bekennt, seine Studien über bildende Kunst dabei belebend zu Hülfe gekommen. Goethe war sich wohl bewußt, wie wichtig grade dieser Zug der künstlerischen Behandlung für die Gesammthaltung seines Gedichts sei. Obgleich bereits des entschiedenen Beifalls Schiller's und der Weimarer Freunde sicher, fühlte er (Bd. 26, S. 5) sich doch nicht beruhigt, bis

das Gedicht nicht auch vor der Inſtanz Meyer's, des altbewährten Kunſtkenners, die Probe beſtanden.

Und Goethe ging in dieſem Streben nach ſcharf begrenzter Plaſtik noch weiter. In der klaren Erkenntniß, daß das Idyll in ſeinem engeren Rahmen mit der Weitſchichtigkeit des Epos nicht wetteifern dürfe, drang er auf möglichſte Enge des Schauplatzes, auf möglichſte Sparſamkeit der Figuren, auf möglichſt kurzen Ablauf der Handlung. Es iſt gewiß, daß dieſe ſcharfe Begrenzung mehr an die antike Tragödie als an das antike Epos erinnert, und Goethe und Schiller ſelbſt haben in ihrem Briefwechſel oft genug von der unverkennbaren Hinneigung dieſes Gedichts zur Tragödie geſprochen; aber nicht minder gewiß iſt, daß für die Würde und Großheit des Stils dieſe ſcharfe plaſtiſche Ueberſichtlichkeit unbedingtes Erforderniß war.

Jenes hohe Ziel, nach welchem ſeit dem Eindringen der Renaiſſancebildung die deutſche Dichtung unabläſſig geſtrebt hatte, war erreicht; noch voller und eigenthümlicher als in der Iphigenie. Auf das glänzendſte war der Beweis geführt, daß modern innerliche, im Schiller'ſchen Sinn ſentimentaliſche Stoffe und naive Auffaſſung und Behandlung, daß deutſches Leben und ſtilvoll klaſſiſche Form nicht unvereinbare Gegenſätze ſeien!

Am 21. Juli 1797 ſchrieb Schiller an Meyer: »Wir waren nicht unthätig, und am wenigſten unſer Freund, der ſich in dieſen letzten Jahren wirklich ſelbſt übertroffen hat. Sein epiſches Gedicht haben Sie geleſen; Sie werden geſtehen, daß es der Gipfel ſeiner und unſerer ganzen neueren Kunſt iſt. Ich habe es entſtehen ſehen und mich faſt eben ſo ſehr über die Art der Entſtehung als über das Werk verwundert. Während wir Anderen mühſam ſammeln und prüfen müſſen, um etwas Leidliches langſam hervorzubringen, darf er nur leis an dem Baume ſchütteln, um ſich die ſchönſten Früchte, reif und ſchwer, zufallen zu laſſen. Es iſt unglaublich, mit welcher Leichtigkeit er jetzt

die Früchte eines wohlangewandten Lebens und einer anhaltenden Bildung an ſich ſelber einerntet, wie bedeutend und ſicher jetzt alle ſeine Schritte ſind, wie ihn die Klarheit über ſich ſelbſt und über die Gegenſtände vor jedem eitlen Streben und Herumtappen bewahrt. Sie werden mir aber auch darin beiſtimmen, daß er auf dem Gipfel, wo er jetzt ſteht, mehr darauf denken muß, die ſchöne Form, die er ſich gegeben hat, zur Darſtellung zu bringen als nach neuen Stoffen auszugehen, kurz, daß er jetzt ganz der poetiſchen Praktik leben muß. Wer es einmal unter Tauſenden, die darnach ſtreben, dahin gebracht hat, ein ſchönes vollendetes Ganzes aus ſich zu machen, der kann meines Erachtens nichts Beſſeres thun als dafür jede mögliche Art des Ausdrucks zu ſuchen; denn wie weit er auch noch kommt, er kann doch nichts Höheres geben.«

Raſch fand Hermann und Dorothea die allgemeinſte und nachhaltigſte Bewunderung und Verbreitung. Seit Götz und Werther hatte Goethe nicht mehr einen ſo durchſchlagenden Erfolg gehabt.

Lange tönten in Goethe die epiſchen Töne nach. Homer und Wolf's Prolegomena wichen nicht von ſeiner Seite. Unterſuchungen über die Technik des Epos und deren Unterſchied von der Technik des Dramas waren der vorwaltende Gegenſtand ſeiner mündlichen und brieflichen Verhandlungen mit Schiller. Neue Pläne tauchten auf. Zuerſt, ſchon im Frühjahr 1797, »Die Jagd«, deren Stoff Goethe ſpäter in ſeinem Greiſenalter in der »Novelle« behandelt hat. Dann im Herbſt, auf der Schweizerreiſe, »Tell.« Zuletzt gegen Ende deſſelben Jahres die »Achilleis«. Die beiden erſten Pläne ſind nicht über den Entwurf, der letzte Plan iſt nicht über den Anfang hinausgekommen. Es iſt traurig zu ſagen, aber es iſt geſchichtliche Thatſache, daß Goethe die Höhe, welche er in Hermann und Dorothea erſtiegen hatte, nicht zu behaupten vermochte. Gegen die Jagd äußerten

Schiller und W. v. Humboldt ernſte Bedenken, die den Dichter entmuthigten. Wilhelm Tell, obgleich groß und ächt volksthümlich angelegt, wollte ſich nicht geſtalten. Und in der Achilleis verfiel der Dichter antiquariſcher Künſtelei.

Schiller's dichteriſche Thätigkeit war während dieſer Zeit eine beſchränktere.

Nur wenige Gedichte Schiller's, außer den Xenien, brachte der Muſenalmanach von 1797.

Aber ſie ſind durchaus von demſelben dichteriſchen Formgefühl getragen wie die gleichzeitigen Gedichte Goethe's.

»Die Klage der Ceres« betritt den Kreis der alten Götterſage ſelbſt. Es iſt der eigenthümliche Reiz dieſes Gedichts, daß es die alte Sage verinnerlicht, ohne ſie doch willkürlich umzudeuten.

Faſt alle anderen Gedichte bewegen ſich weſentlich in denſelben Stimmungen und Anſchauungen, die ſchon in früheren Gedichten Schiller's Ausdruck gefunden; nur in ſich verſöhnter und abgeſchloſſener. Was das einheitliche Thema des Lehrgedichts von den Künſtlern, der Ideale und des Reichs der Schatten war, die dichteriſche Verherrlichung der erhebenden und klärenden Kraft der Poeſie, es kehrt wieder im »Mädchen aus der Fremde« und im »Beſuch« (»Dithyrambe«). »Sie rauſchet, ſie perlet, die himmliſche Quelle, der Buſen wird ruhig, das Auge wird helle.« Gleich den »Göttern Griechenlands« und »Den Sängern der Vorwelt« iſt »Pompeji und Herkulanum« die dichteriſche Verherrlichung der künſtleriſchen Herrlichkeit des Alterthums. Gleich der »Würde der Frauen« iſt eine ganze Reihe kleinerer Gedichte (»Die Geſchlechter«, »Macht des Weibes«, »Tugend des Weibes«, »Weibliches Urtheil«, »Forum des Weibes«, »Das weibliche Ideal«, »Die ſchönſte Erſcheinung«) die dichteriſche Verherrlichung der weiblichen Seelenhoheit und Seelenklarheit. Und doch iſt bei aller Aehnlichkeit des Inhalts die

künſtleriſche Auffaſſung und Behandlung eine von Grund aus andere. Und zwar durchaus bewußt und ausdrücklich beabſichtigt. In einem Briefe an Körner vom 17. October 1796 ſchreibt Schiller: »Ich habe in dieſen Gedichten meine Manier zu verlaſſen geſucht; und es iſt eine Erweiterung meiner Natur, wenn mir dieſe neue Art nicht mißlungen iſt.«

Ohne alle Zuthat der Reflexion und ohne jegliche Einmiſchung lyriſcher Innerlichkeit ſpricht einzig und allein die ſinnliche Anſchauung, die feſte plaſtiſche Thatſache.

Pompeji und Herkulanum iſt eine der vollendetſten Schöpfungen plaſtiſcher Augenpoeſie. Nirgends iſt Schiller ſeinem großen Freund gleicher als hier.

Bald kam die Zeit der Balladen und der Wallenſteindichtung. Es war dieſelbe Richtung und Anſchauungsweiſe, nur übertragen auf andere und größere Aufgaben.

Goethe's und Schiller's Balladen und Schiller's Glocke.

Das Jahr 1797 war das Balladenjahr. Im Juni dichtete Goethe den Zauberlehrling, die Braut von Korinth, Gott und die Bajadere, im Herbſt auf der Schweizerreiſe die Balladen von der ſchönen Müllerin. Mit einer Raſchheit und Leichtigkeit, die wir ſonſt nicht an ihm gewohnt ſind, dichtete Schiller genau um dieſelbe Zeit den Taucher, den Handſchuh, den Ring des Polykrates, die Kraniche des Ibykus, den Ritter Toggenburg, den Gang nach dem Eiſenhammer. Und dieſe Balladenluſt zieht ſich friſch auch in das folgende Jahr hinüber. In das Jahr 1798 fällt Goethe's Blümlein Wunderſchön; vom 18. bis 26. Auguſt dichtete Schiller den Kampf mit dem Drachen, vom 27. Auguſt bis Anfang September die Bürgſchaft.

Im Goethe-Schiller'ſchen Briefwechſel iſt es eine ſehr bedauerliche Lücke, daß er auf die Anſchauungen und Abſichten, aus welcher dieſe Balladenſtimmung entſprang, nicht näher eingeht. Die erſten Spuren dieſer Stimmung können wir ſchon früher bemerken. Schon im Frühjahr 1796 dachte Goethe an eine Ballade von Hero und Leander; im Anfang Mai 1797 entwarf Schiller eine Ballade von Don Juan (Gödeke 11. S. 216). Der Entſchluß gemeinſamen thätigen Wetteifers wurde offenbar in mündlicher Unterhaltung gefaßt, als Goethe von Mitte Mai bis Mitte Juni 1797 in Jena verweilte.

Es iſt leicht zu ſehen, was die beiden Dichter grade jetzt zu dieſer Dichtart führte. Wie Hermann und Dorothea, ſo ſind auch Goethe's und Schiller's Balladen die Frucht der durch Wolf geweckten Homeriſchen Frage. Je tiefer und lebhafter ſeitdem Goethe und Schiller mit Unterſuchungen über Weſen und Technik des Epos beſchäftigt waren, um ſo unausbleiblicher mußte ſich ihr Augenmerk auf die Ballade richten. War die Ballade nicht recht eigentlich das moderne, ächt volksthümliche Gegenſtück der antiken Rhapſodie?

Wir hören den Nachklang jener geiſtvollen Unterredungen, wenn Goethe (Bd. 26, S. 15) am 21. Juli 1797 an Meyer ſchreibt, es komme darauf an, den Ton und die Stimmung der Dichtart beizubehalten, ſie aber mit würdigeren und mannichfaltigeren Stoffen zu erfüllen und zu vertiefen.

Goethe hat wiederholt ausgeſprochen, daß die erſte Anregung dieſer Balladendichtung von Schiller ausging. Und auch in der künſtleriſchen Auffaſſung und Behandlung war die Einwirkung Schiller's entſchieden die überwiegende. Beibehaltung der Balladenform und Erfüllung derſelben mit würdigeren Stoffen, was iſt es anderes als die immer wiederkehrende Lehre Schiller's, ſentimentaliſcher Inhalt in naiver Form, Ideendichtung in der ſinnlichen Gegenſtändlichkeit der Erzählung?

Unleugbar ließ ſich Goethe's ruhige Sicherheit hier ebenſo wie in der Achilleis durch einſeitige Theoreme beirren und beeinträchtigen. Zwiſchen Goethe's Balladen aus dem Sommer 1797 und zwiſchen Goethe's früheren Balladen, die in friſch unbefangener Anlehnung an die altengliſche Balladendichtung entſtanden waren, waltet ein tiefgreifender, ſehr bedeutſamer Gegenſatz. Nicht mehr das geheimnißvoll Naturelementare wie im Erlkönig und im Fiſcher, nicht mehr die ſüße lyriſche Innigkeit wie im König von Thule. Es iſt jetzt die helle Lichtwelt des bewußten ſittlichen Geiſtes, und an die Stelle des ſingbar Liedmäßigen tritt die deklamatoriſche Recitation.

Der Zauberlehrling und der Gott und die Bajadere gehören zu den vollendetſten Schöpfungen Goethe's, denn hier iſt es mit unnachahmlichſter Meiſterſchaft gelungen, auch in der Ideendichtung den dämmernden Empfindungston anzuſchlagen. Aber die Braut von Korinth, ſo großartig mächtig grade dieſe Dichtung in der Plaſtik der Geſtaltenmalerei iſt, ſchwankt haltlos zwiſchen dem Motiv der unheimlich dämoniſchen Nachtſeite der Natur, das noch aus der urſprünglichen Conception herüberklang, die Goethe, wie er (Bd. 40, S. 446) berichtet, ſchon in früher Jugend gefaßt hatte, und zwiſchen dem gewaltſam hineingeſchobenen Motiv des Widerſtreits des abſterbenden Griechenthums und des aufkommenden Chriſtenglaubens. Als Körner in der Beurtheilung dieſes Gedichts ſpöttelnd geſagt hatte, er würde ſich daſſelbe nicht bei dem Dichter beſtellt haben, und er wette, daß der Dichter Gedichte wie den Neuen Pauſias mit größerer Liebe gemacht habe, wußte Schiller in einem Briefe vom 12. Februar 1798 nichts zu antworten, als daß es im Grunde nur ein Spaß von Goethe geweſen, einmal etwas zu dichten, was außer ſeiner Natur und Neigung liege; Gott und die Bajadere ſei freilich ſchöner.

Es iſt daher überaus bezeichnend, daß Goethe alsbald wie-

der in die alten bewährten Gleiſe zurücklenkte. Die Balladen von der ſchönen Müllerin ſind alten Volksliedern nachgebildet; man fühlt es ſogleich an der den Volksliedern eigenen Hurtigkeit des dramatiſchen Dialogs. Ebenſo das Blümlein Wunderſchön oder das Lied vom gefangenen Grafen; treffend ſagte Körner von ihm, es ſei eine Probe, wie man auch noch in unſerem Zeitalter im Ton der Minneſänger dichten könne. Die Legende vom Hufeiſen iſt ächt volksthümlich, in kühnſter Hanns Sachſiſcher Weiſe.

Mit mächtiger Eigenart ergriff Schiller die Balladendichtung.

Der ſchlichte Naturlaut des ächten Balladentons mit ſeinem milden lyriſchen Hauch und dem magiſchen Halbdunkel unaufgeſchloſſenen Empfindungslebens war Schiller's Natur völlig fremd. So ſehr lebte Schiller nur in dem Reich des bewußt Gedankenhaften, in der Welt der klar ſittlichen Ideen und Geſinnungen, daß, was er in einem Briefe an Körner vom 2. October 1797 von einigen ſeiner Balladen ſagt, daß die Perſonen nur um der Idee willen daſeien und ſich als Individuen unbedingt dieſer Idee unterzuordnen hätten, in der That von allen ſeinen Balladen gilt. Wie ſeine lyriſchen Dichtungen, ſo ſind auch ſeine Balladen weſentlich Ideendichtung. Einzig im Ritter von Toggenburg ſucht ſich Schiller im vorwiegend lyriſchen Stimmungsleben zu halten; und dabei ſinkt er unter ſich ſelbſt herab und wird ſchwächlich empfindelnd.

Sind es aber nicht ächte Balladen oder, was gleichbedeutend iſt, nicht ächte Romanzen, ſo ſind die meiſten derſelben doch unvergleichlich dichteriſche Erzählungen.

Wir unterſcheiden zwei Gruppen. Die erſte Gruppe, die aus dem Taucher, dem Handſchuh, der Bürgſchaft und dem Kampf mit dem Drachen beſteht, iſt in ihrer Motivirung durchaus klar und durchſichtig, vom reinſten und tiefſten ſittlichen Gehalt

durchglüht und getragen. Es ist die helle Welt der reinen und freien sittlichen Selbstbestimmung; die sittliche Gerechtigkeit, Lohn und Strafe, ist nur die innere Nothwendigkeit und Vernunft der vorgeführten Handlung selbst. Die zweite Gruppe, die aus dem Ring des Polykrates, den Kranichen des Ibykus und dem Gang nach dem Eisenhammer besteht, stellt dagegen den Glauben an Schicksal und unmittelbar göttliche Führung mit jener Nachdrücklichkeit in den Vordergrund, die auch in einigen lyrischen Dichtungen Schiller's aus dieser Zeit wiederkehrt und die besonders aus der sich bereits in ihm regenden Lust, die Motivirung der modernen Tragödie mit der Motivirung der antiken Tragödie in möglichste Uebereinstimmung zu setzen, zu erklären ist. Es war ein gefährliches Wagniß. Der Ring des Polykrates, einem Volksmärchen Herodot's entnommen, ruht wesentlich auf der ächt Herodot'schen Anschauung vom Neid der Götter. Dennoch ist der Eindruck tief ergreifend, denn das Gefühl von der Vergänglichkeit und Wandelbarkeit des Glücks ist ein allgemein menschliches. In die Kraniche des Ibykus spielt wesentlich das antikisirende Motiv, daß die vorüberziehenden Kranichschwärme, die der Ermordete bei seiner Ermordung racheforderud angerufen, als die Sendboten und Vollstrecker der waltenden Nemesis erscheinen; ja aus den Briefen Schiller's an Goethe erhellt sogar, daß der Dichter, merkwürdig genug, dieses antikisirende Motiv als das eigentliche Grundmotiv angesehen wissen wollte. Dennoch ist der Eindruck tief ergreifend, denn die Entwicklung quillt trotzalledem ganz natürlich und ganz wunderlos einzig und allein aus den inneren Gemüthsmächten. Der Chorgesang der Eumeniden erscheint als der Gewissenswecker; schon im Lehrgedicht von den Künstlern hatte der Dichter gesagt: »Vom Eumenidenchor geschrecket, zieht sich der Mord, auch nie entdecket, das Loos des Todes aus dem Lied.« Nicht aber in gleicher Weise ist diese Verinnerlichung im Gang nach dem Eisenhammer gelungen.

Die Grundidee ist die mittelalterliche Idee des Gottesgerichts; die Katastrophe ist auf eitel Zufall und Mißverständniß gebaut.

Ein großer Theil der Wirkung dieser Balladen, wohl der größte, liegt in der Trefflichkeit der Ausführung. Nicht blos in der fein durchdachten Komposition, in dem festen dramatischen Gang, der ihnen allen eigen ist, sondern ganz besonders auch in der straffen Gegenständlichkeit und lebensvollen Kraft der Einzelschilderungen. Schiller hatte das Gefühl, daß hier die günstigste Gelegenheit sei, immer mehr über sich selbst hinauszugehen und sich zu scharfer Realistik, zu scharfer Bestimmtheit und Klarheit der Form zu schulen; hier suchte er zu erlernen und zu erproben, was ihm als das zu erstrebende Ziel seiner Wallensteindichtung klar vor Augen stand. Diese Realistik, eben weil sie ihm bisher gefehlt hatte, war ihm jetzt so sehr sorgsamstes Anliegen, daß er einzig aus diesem Streben die Nadowessische Todtenklage dichtet, die auf der gefährlichen Grenze steht, wo das Charakteristische und das Schöne unkünstlerisch auseinanderfallen. Mit eingehendstem Fleiß und mit genialster Intuition ergänzt er, was ihm an sinnlicher Anschauung und Erfahrungskenntniß mangelt. Vor Allem der Taucher ist in der Kunst malerischer Beschreibung ein gar nicht genug zu bewunderndes Meisterstück. Wie eindringlich lebendig und in ihrer charakteristischen Verschiedenheit klar auseinandergehalten sind die Thierschilderungen im Handschuh! Was für eine unvergeßbare Plastik der Gestaltung ist in dem feierlich abgemessenen Auftreten des Chors in den Kranichen des Ibykus! Und welche feinfühlige und gestaltungskräftige Kunst ist überall in der malenden Kraft des Lautes und des Reimes, im Reichthum der individuellsten und doch immer streng sachlichen Strophenbildung, im feinberechnetem Wechsel des Rhythmus und der Verslängen! Nur in sehr vereinzelten Fällen verirrt sich die Pracht der Schilderung und der volltönende Schwung der Rede in das Declamatorische.

Goethe, der ſich immer ſo aufrichtig freute, wenn dem großen mitſtrebenden Freund Großes gelang, war einer der aufrichtigſten Bewunderer von Schiller's Balladen. Als Körner, vom Standpunkt ächter Balladendichtung aus durchaus berechtigt, gegen das Ueberwiegen des Gedankenhaften über das naive Empfindungsleben Einſpruch erhoben hatte, antwortete ihm Schiller in einem Briefe vom 27. April 1798, er ſelbſt halte allerdings dieſen Tadel für nicht ungegründet, Goethe aber wolle dieſe Gedichte als eine neue, die Poeſie erweiternde Gattung angeſehen wiſſen.

Und nicht minder gewaltig war Schiller's gleichzeitige Lyrik.

Es hat etwas unſäglich Ueberraſchendes, daß wir auch hier auf eine Gruppe von Gedichten ſtoßen, welche die Idee des von außen beſtimmenden Schickſals mit ſchärfſter Nachdrücklichkeit, ja ſogar mit herbſter Einſeitigkeit als Grundmotiv haben. Man kann ſich kaum der Ueberzeugung verſchließen, daß dieſe Schickſalsidee jetzt bei Schiller nicht die blos äußerliche Stellung eines wirkſamen Kunſtmittels einnimmt, ſondern in der That ſich in ſein innerſtes Denken und Empfinden feſtgeſetzt hatte. Wer mag ſagen, welche Erlebniſſe und Entwicklungen dieſe Anſchauung in ihm erzeugten, ob der hemmende Kampf mit dem kranken Körper oder der bewundernd vergleichende Hinblick auf die göttergleiche Leichtigkeit des Goethe'ſchen Schaffens? Ein Abhängigkeitsgefühl von der angeborenen Naturbeſtimmtheit, wie es ihm früherhin völlig fremd geweſen! Wie liebte er es ſonſt, in ſeiner philoſophiſchen Lyrik mit feſtlichem Schwung vor Allem die frohe Siegesgewißheit ernſten Kämpfens und Ringens zu feiern! Wie liebte er es, ſein eigenes mühbeladen heldenmuthiges Streben im idealiſirten Spiegelbild der alten Heraklesſage wiederzufinden! Wie ſinnvoll und geſtaltenkräftig hatte er noch in »Ideal und Leben« den Alciden geprieſen, wie er im ewigem Kampf durch des Lebens ſchwere Bahn ging und ſich

zuletzt doch durch seine eigene Kraft den Eintritt in den Olymp errang! Jetzt dagegen ist das Thema seiner Lyrik, daß, wie es im »Geheimniß« heißt, der Mensch die kargen Loose nur sauer dem harten Himmel abringe; nur die freie Gabe der Götter sei das Glück. Wohl nennt er auch jetzt noch in der Hymne an das Glück »groß den Mann, der, sein eigener Bildner und Schöpfer, durch der Tugend Gewalt selber die Parze bezwingt«; doch bedächtig setzt er hinzu: »Aber nicht erzwingt er das Glück, und was ihm die Charis neidisch geweigert, erringt nimmer der strebende Muth; vor Unwürdigem kann Dich der Wille, der ernste, bewahren; alles Höchste, es kommt frei von den Göttern herab.« Ja, tief sinnig schließt dieses Gedicht mit dem später beseitigten Verse: »Aber Du nennst es Glück, und Deiner eigenen Blindheit zeihst Du verwegen den Gott, den Dein Begriff nicht begreift.« Die »Worte des Wahns« lassen sich sogar zu der bitteren Verstimmung hinreißen, es sei nur ein leeres Haschen nach Schatten, wenn der Mensch glaube, daß das buhlende Glück sich je mit dem Edlen vereinigen werde; der Gute bleibe auf der Erde ein Fremdling, nur dem Schlechten folge das Glück mit Liebesblick. Die »Nänie« klagt, ganz wie Thekla im Wallenstein, daß auch das Schöne vergehe, daß auch das Vollkommene sterbe; es gebe keinen Trost für diese allgemeine Hinfälligkeit des Daseins, als daß das Edle im Klaglied der Nachwelt fortlebt, während das Gemeine klanglos zum Orcus hinabgeht.

Aber auch die helle Lichtseite der freien sittlichen Welt kommt zu ihrem Recht. Grade aus dieser Zeit Schiller's stammen einige seiner anmuthigsten und gedankentiefsten lyrischen Dichtungen.

»Die Begegnung«, »Das Geheimniß«, und namentlich »Die Erwartung«, sind von so ächt Goethe'schem Wurf, daß, wäre die Urheberschaft nicht bezeugt, man über dieselbe streiten könnte wie über die Urheberschaft einzelner Xenien. War diese Liebes-

lyrik, für welche die Lebensverhältniſſe Schiller's nicht den mindeſten Anhalt bieten, nur die künſtleriſche Luſt, die neugewonnene Art feſter Gegenſtändlichkeit auch in der Darſtellung innerlichen Empfindungslebens zu erproben? Oder ſollten vielleicht dieſe Lieder urſprünglich Max Piccolomini untergelegt werden?

Bald übertrug Schiller dieſe neugewonnene Art feſter Gegenſtändlichkeit auch auf diejenige Gattung der Lyrik, die ihm von jeher am wärmſten am Herzen gelegen, auf die philoſophiſch betrachtende.

Zuerſt das eleuſiſche Feſt. Im Thema erinnert dieſes Gedicht an den Gedankenkreis des Spaziergangs; es iſt die dichteriſche Schilderung der unter den Segnungen des Ackerbaus entſtehenden und emporwachſenden Geſittung. In der Form erinnert es an die Klage der Ceres; hier wie dort das Aufnehmen der alten Götterſage und deren verklärende Umbildung. Aber der Unterſchied der künſtleriſchen Behandlung iſt ein tief greifender. Alles iſt lebendige That, Alles raſch fortſchreitende Handlung.

Und im Jahr 1799 das herrliche Lied von der Glocke.

Schon 1788, zur Zeit ſeines erſten Aufenthalts in Rudolſtadt, war dieſe Idee in ſeine Seele getreten. Sie hatte bis zum Jahr 1797 geſchlummert. Erſt nach der Vollendung der Wallenſteintragödie wurde ſie ausgeführt. Erſt jetzt konnte ſich ſeine künſtleriſche Kraft ſo großartigem Plan gewachſen fühlen.

Es iſt das künſtleriſch vollendetſte Gedicht Schiller's. Die Form iſt ſo glücklich, wie ſie nur der ächteſte Genius findet. Die Arbeit und der Fortgang des Glockenguſſes giebt dem beſchaulichen Geſpräch des ehrbar tüchtigen Meiſters mit ſeinen Geſellen die ganz natürliche und doch höchſt wirkſame Motivirung friſcher Bewegtheit und feſtgeſchloſſener Einheit. Zwanglos und ungeſucht erweitern und vertiefen ſich die Betrachtungen

über die Beſtimmung der Glocke zu umfaſſenden weisheitsvollen Bildern des häuslichen und ſtaatlichen Lebens; einfach, ſchlicht herzlich, in rein menſchlicher Schönheit tief ergreifend. Bewunderungswürdig iſt die Kunſt, wie die lehrhafte Betrachtung durchweg in die bald zarteſte, bald feierlich erhabenſte Lyrik hinübergeführt iſt. Und eine malende Kunſt der Sprache und des Verſes, wie ſie ſelbſt die Balladen Schiller's nicht haben.

Mit Recht ſagt Wilhelm von Humboldt in der Vorerinnerung ſeines Briefwechſels mit Schiller: »In keiner Sprache iſt mir ein Gedicht bekannt, das in einem ſo kleinen Umfang einen ſo weiten poetiſchen Kreis eröffnet, die Tonleiter aller tiefſten menſchlichen Empfindungen durchgeht und auf ganz lyriſche Weiſe das Leben mit ſeinen wichtigſten Ereigniſſen und Epochen wie ein durch natürliche Grenzen umſchloſſenes Epos zeigt.« Und Körner ſchrieb am 6. November 1799 an Schiller: »Es iſt in dieſem Gedicht ein gewiſſes Gepräge von deutſcher Kunſt, das man ſelten ächt findet und das Manchem bei aller Prätenſion auf Deutſchheit ſehr oft mißlingt.« Das kunſtvollſte Gedicht Schiller's iſt zugleich ſein volksthümlichſtes.

Wallenſtein.

Aus Schiller's Briefen an Körner läßt ſich faſt bis auf den Tag beſtimmen, wann zuerſt die Idee der Wallenſteindichtung in ihm aufleuchtete. Es war in der erſten Woche des Januar 1791, zu Erfurt bei dem Coadjutor Dalberg, während jenes verhängnißvollen Ausfluges, welcher ihm die ſchwere, ſein ganzes Weſen erſchütternde Erkrankung zuzog.

Die geſchichtlichen Studien für die zweite Hälfte ſeiner Geſchichte des dreißigjährigen Krieges waren zugleich die ergie-

bigsten Vorstudien für die beabsichtigte Tragödie. Doch wurde auch nach der Vollendung des Geschichtswerkes die Ausführung derselben verzögert. Unter der Einwirkung der nächsten Umgebung in Jena hatte sich inzwischen der Eifer für die Kant'sche Philosophie in Schiller's Seele gedrängt. Erst in den ersten Monaten des Jahres 1794, als Schiller in Stuttgart weilte, regte sich der langzurückgeschobene Plan wieder. Durch Schiller's Mittheilungen an Körner wird bestätigt, was Schiller's Jugendfreund Hoven in seiner Selbstbiographie (1840. S. 125) erzählt, daß Schiller, obgleich selten frei von Brustkrämpfen und überdies mit den ästhetischen Briefen an den Prinzen von Augustenburg beschäftigt, schon damals ernstlich an die endliche Gestaltung dachte.

Von der Art und von dem Umfang dieser ersten Anfänge haben wir keine Kunde. Wir wissen nur, daß die Scenen, welche Hoven gelesen, in Prosa waren. Es ist wahrscheinlich, daß Hoffmeister Recht hat, wenn er in seinem unveraltbaren Buch über Schiller (Th. 4, S. 33 ff.) darzulegen versucht, daß diese erste Anlage der Wallensteintragödie noch der Idee und Gesinnung des Don Carlos sehr nahegestanden habe; Wallenstein sei als ein wiedergeborener Marquis Posa gedacht gewesen, nur männlicher und gereifter und mehr mit dem wirklichen Leben der Geschichte verflochten, der erhabene, aber im Erfolg unglückliche Begründer einer neuen Ordnung der Dinge. Es war Wallenstein, wie ihn Schiller als Geschichtsschreiber gezeichnet hatte. Ja hatte nicht in diesem Sinn der Geschichtsschreiber schon selbst einen Theil des Geschäftes des idealisirenden Dramatikers übernommen, wenn er, um den dramatischen Gegensatz zu vertiefen und ihn dem menschlichen Herzen näher zu bringen, über seine geschichtlichen Quellen hinaus, am Schluß seines Charakterbildes (Bd. 9, S. 425) darauf hindeutete, daß Wallenstein vornehmlich durch mönchische Künste Commandostab, Leben und ehrlichen

Namen verloren, weil er, durch freien Sinn und hellen Verstand über die religiösen Vorurtheile seines Jahrhunderts weit hinausragend, der Feind der Jesuiten, der Vorkämpfer einer neuen Zeit gewesen?

Als Schiller im Mai 1794 nach Jena zurückkehrte, kam die Wallensteintragödie wieder ins Stocken. Noch gährten und wühlten die philosophischen Anliegen zu tief in ihm. Noch fühlte er sich für die hohen Anforderungen, welche er an seine neue dramatische Laufbahn stellte, nicht stark genug.

Erst nach langer Zwischenzeit, erst im März 1796, gewann Schiller, durch Goethe ermuntert, den Muth der Ausführung.

Mehr als drei Jahre hat Schiller mit dem schwierigen und weitschichtigen Stoff gerungen. Der Abschluß zog sich bis in den März 1799. Die letzte Ueberarbeitung für den Druck fällt in den Anfang des Jahres 1800.

Jetzt aber war die Grundidee eine völlig veränderte.

Was den Dichter zuerst für den Wallensteinplan gewonnen hatte, seine frühere Vorliebe für revolutionäres Heldenthum, war durch den kläglichen Ausgang der französischen Revolution durchaus aus seiner Seele gewichen. Kein Künstler kann über den Gegenstand seiner Begeisterung kühler und gleichgiltiger sprechen als Schiller in seinen Briefen an Humboldt und Körner jetzt über Wallenstein spricht. Dieser Charakter habe nichts Edles, er erscheine in keinem einzigen Lebensact groß, er habe wenig Würde; als ein realistischer Charakter habe er den Erfolg nöthig, den ein idealistischer Charakter entbehren könne, unglücklicherweise aber habe Wallenstein den Erfolg gegen sich; seine Unternehmung sei moralisch schlecht und sie verunglücke physisch; er berechne Alles auf die Wirkung und diese mißlinge; er könne sich nicht wie der Idealist in sich selbst einhüllen und sich über die Materie erheben, sondern er wolle die Materie sich unter-

werfen, und erreiche es nicht. Da alſo von dem Inhalt faſt nichts zu erwarten ſei, müſſe Alles durch eine glückliche Form bewerkſtelligt werden. Einzig und allein eine kunſtreiche Führung der Handlung könne den ungeſchmeidigen Stoff zu einer ſchönen Tragödie machen. Was aber verſteht jetzt Schiller unter der kunſtreichen Führung einer tragiſchen Handlung? So einſichtig Schiller in der Abhandlung über naive und ſentimentaliſche Dichtung die Rechte des modernen Geiſtes gewahrt hatte, möglichſte Annäherung an die Formenhoheit der Antike war ihm gleichwohl das unbedingt höchſte Kunſtziel. Schon dachte er, wie aus ſeinen Briefen an Humboldt und Körner vom 5. Octb. 1795 erhellt, in einem Trauerſpiel »Die Ritter von Malta«, das eine Zeitlang die Wallenſteintragödie zu verdrängen drohte, den griechiſchen Chor wieder ins Leben zu rufen und damit die Idee der modernen Tragödie zu erweitern. Und dieſes Streben nach antiker Kunſthoheit innerhalb moderner Wirklichkeit und Denkweiſe wurde in Schiller nur um ſo wagender, je vollendetere Beweiſe der Möglichkeit eben jetzt Goethe in ſeinen Elegieen und in Hermann und Dorothea vor Augen ſtellte. Warum ſollte nicht, was in Lyrik und Epos gelungen, auch in der tragiſchen Kunſt erreichbar ſein?

Der leitende Grundgedanke des Dichters war, die Wallenſteinfabel ſo zu behandeln, daß ſie der erſchütternden Großheit antiker Tragik ſo nahekomme als der unvertilgbare Unterſchied der Zeiten nur irgend geſtatte.

Fortan wurde der Gegenſatz antiker und moderner Tragik und was in der antiken Tragik bleibend und für alle Zeit maßgebend ſei, die hervorſtechendſte Frage des Goethe-Schillerſchen Briefwechſels. Es wird in dieſem Briefwechſel zwar nirgends ausdrücklich geſagt, aber es iſt doch überall deutlich zu ſehen, daß die beiden Freunde dieſen Gegenſatz hauptſächlich in den antiken Schickſalsbegriff ſetzten. Nennt man die moderne

Tragödie Charaktertragödie, die antike Tragödie Schicksalstragödie, und vergleicht Goethe in seinem Alter einmal die moderne Tragödie scherzend mit dem L'hombre, die antike Tragödie mit dem Whist, so soll damit nur bezeichnet werden, daß in der modernen Tragödie Jeder seines Glückes Schmied ist und durch seinen tragischen Untergang nur seine eigene freie und verantwortliche Schuld büßt, daß dagegen in der antiken Tragödie der Held, wenn auch nicht frei von Schuld, so doch wesentlich zugleich das willenlose Spiel der über ihm waltenden Schicksalsnothwendigkeit ist. Wollte daher Schiller seiner Wallensteintragödie eine wesentlich antikisirende Haltung geben, so war unerläßliche Grundbedingung, daß der Held ein mehr leidender als thatkräftig handelnder sei, daß er nicht sowohl sich selbst vernichte als vielmehr durch die unerbittliche äußere Nothwendigkeit vernichtet werde, und daß zu diesem Behuf der Dichter entweder die antike Schicksalsidee selbst ohne Scheu zur entscheidenden Macht erhebe oder doch für eine Verkettung der äußeren Ereignisse und Umstände sorge, die, ähnlich wie das antike Schicksal, den Helden unentrinnbar umstrickt und ihn, selbst wider seinen Willen, zu unselig verderblicher That fortreißt.

In diesem Sinn schreibt Schiller bei dem Beginn seiner Arbeit, am 28. November 1796, an Goethe, der undankbare und unpoetische Stoff wolle ihm noch immer nicht ganz gehorchen; wie in Shakespeare's Macbeth thue auch hier das eigentliche Schicksal noch zu wenig und der eigene Fehler des Helden noch zu viel zu seinem Unglück. Und in diesem Sinn behandelte er die ganze Art der Motivirung. Um dem tragischen Kampf und Untergang seines Helden recht eindringlich die erschütternde Hoheit unbedingt unabwendbarer Nothwendigkeit zu sichern, setzt er sogar beide Motive, zwischen welchen ihm die Auswahl gegeben war, den Glauben an ein von außen bestimmendes Schicksal einerseits und die zwingende Verwicklung

der auf den Helden einwirkenden Thatsachen andererseits zugleich in Bewegung.

Schiller, dem so oft Mangel an Motivirung vorzuwerfen ist, hat, wie schon Tieck und Hoffmeister hervorgehoben, im Wallenstein im Gegentheil Ueberfülle der Motive. Die Wallensteintragödie ist auf ein Doppelmotiv gebaut.

Nach der einen Seite ist Schiller's Wallenstein allerdings eine antikisirende Schicksalstragödie. Der astrologische Aberglaube Wallenstein's bot den willkommensten Anhalt. Und der Dichter hat dafür gesorgt, auf dieses Motiv die vollste Aufmerksamkeit zu lenken. Nicht nur, daß der erklärende Prolog, welcher der ersten Aufführung in Weimar vorangeschickt wurde, es ausdrücklich ausspricht, daß die größere Hälfte der Schuld des Helden den unglückseligen Gestirnen zuzuwälzen sei; auch im Drama selbst wird über den Werth und Unwerth des Schicksalsglaubens unter den Redenden unablässig verhandelt.

Aus dem Buch der Sterne holt sich Wallenstein bald bange Ahnung und zögerndes Schwanken, bald Muth und feste Entschlossenheit; aus dem Buch der Sterne holt er sich auch sein unseliges Vertrauen zu Octavio, das sein Verderben wird.

Dieses traumhaft Visionäre ist so sehr ein Grundzug der gesammten Dichtung, daß Fleck, dessen geniale Wallensteinschöpfung von keinem Späteren wieder erreicht worden, dasselbe durchaus zum Vorherrschenden machte. »So wie Fleck auftrat«, erzählt Tieck in den Dramaturgischen Blättern (Bd. 1, S. 100), »war es dem Zuschauer, als gehe eine unsichtbar schützende Macht mit diesem; in jedem Worte berief sich der tiefsinnige stolze Mann auf eine überirdische Herrlichkeit, die nur ihm allein zu Theil geworden. So fühlte man, daß der so wunderlich verstrickte Feldherr wie in einem großen schauerlichen Wahnsinn lebe, und so oft er nur die Stimme erhob, um wirklich über die

Sterne und ihre Wirkung zu sprechen, erfaßte uns ein geheimnißvolles Grauen.«

Wer wird leugnen, daß durch diesen seltsam fatalistischen Zug falsche Reflexe auf Wallenstein's Bild fallen? Der deutliche Zusammenhang zwischen Ursache und Wirkung, den wir von jedem Drama verlangen, ist getrübt und zerstört.

Doch ist wohl zu beachten, daß Schiller trotzalledem jener Ansicht, die er 1792 in der Abhandlung über tragische Kunst ausgesprochen hatte, daß eine blinde Unterwürfigkeit unter das Schicksal immer demüthigend und für freie sich selbst bestimmende Wesen kränkend sei und daß darum selbst in den vortrefflichsten Stücken der griechischen Bühne für unsere vernunftfordernde Vernunft immer ein unaufgelöster Knoten zurückbleibe, nicht untreu geworden war. Wiederholt spricht Schiller in seinen Briefen an Körner aus, daß die Wallensteintragödie, obgleich sie die Hoheit der antiken Tragödie erstrebe, eine griechische Tragödie weder sein könne noch sein dürfe. Und als nach der ersten Aufführung des Wallenstein in Berlin ein gelehrter Alterthumskenner, Süvern, in einem besonderen Buch auseinandergesetzt hatte, daß Schiller's Wallenstein zwar den Weg zeige, den man betreten müsse, um die ächte Tragödie zu finden, ihre Höhe aber noch nicht erreicht habe, antwortete Schiller in einem Briefe an Süvern (Briefwechsel mit Goethe Nr. 753), daß er zwar mit ihm die unbedingte Verehrung der Sophokleischen Tragödie theile, daß diese aber die Erscheinung einer Zeit sei, die nicht wieder kommen könne; wolle man das lebendige Product einer individuell bestimmten Gegenwart rückhaltslos einer ganz andersgearteten Zeit zum Maßstab und Muster aufdrängen, so heiße dies die Kunst, die immer dynamisch und lebendig entstehen und wirken müsse, eher tödten als beleben. Schiller nahm daher den Schicksalsbegriff zwar auf; um so mehr als er sich darin durch Goethe bestärkt sah, der ihm in einem Briefe

vom 8. December 1798 ermunternd auseinandersetzte, daß der astrologische Aberglaube auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren, mit dem Menschengeschick innig verflochtenen Weltganzen ruhe und darum der menschlichen Natur sehr naheliege und in gewissen Jahrhunderten, ja in gewissen Epochen des Lebens öfters als man denke hervortrete. Allein Schiller wachte zugleich aufs sorgsamste, daß diese Schicksalsidee die zulässige Grenze nicht überschreite.

Gleichwie Schiller in den Balladen emsig bemüht ist, den aufgenommenen Schicksalsbegriff zu verinnerlichen und auf die eigenen eingeborenen Mächte des menschlichen Gemüths zurückzuführen, so muß sich auch hier das Schicksalsmotiv mit einer nur untergeordneten Stellung bescheiden. So viel Wallenstein über die unmittelbare Einwirkung der Gestirne sinnt und grübelt, das Wunderbare erscheint immer nur als innere Vorstellung Wallenstein's, nie als wirklich bestimmendes, thätig eingreifendes, äußeres Verhängniß. Schiller meinte das Uebergewicht des Zufälligen und Willkürlichen, welches er an der modernen Tragik Shakespeare's rügen zu müssen glaubte, beschränken zu können, indem er die Macht des Naturelementaren, die wirkende Naturnothwendigkeit wieder sichtlicher und unmittelbarer hervorhob. Aber er suchte zugleich die Herbigkeit des antiken Schicksalsbegriffs für unsere vernunftfordernde Vernunft zu mildern, indem das Thun, zu dem Wallenstein durch sein Verhältniß zu den Gestirnen halb unbewußt hingetrieben wird, schließlich doch kein anderes ist als was er auch ohne diese Einwirkung, nur dem unabweislich forttreibenden Drang seiner Natur und der äußeren Umstände folgend, gethan haben würde.

Neben diesem Schicksalsmotiv daher andererseits zugleich die kunstvollste Verkettung der äußeren Umstände und Ereignisse. Die Macht der Thatsachen sollte den Helden mit einer

ähnlichen Unentrinnbarkeit umstellen wie den Helden der alten Tragödie das Schicksal.

Schiller war sich dieser Aufgabe aufs schärfste bewußt. Am 5. Mai 1797 schreibt er an Goethe, es heiße recht eigentlich den Nagel auf den Kopf treffen, daß die Aristotelische Poetik das Hauptgewicht der Tragödie nicht in die Charaktergestaltung, sondern in die Verknüpfung der Begebenheiten lege. Und in einem anderen Briefe vom 28. November hebt er als den entscheidenden Vorzug von Shakespeare's Richard III. hervor, daß in dieser Tragödie nur die großen Schicksale, die in den vorangegangenen Darstellungen der englischen Geschichte angesponnen seien, auf eine wahrhaft große Weise geendigt würden; es sei gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren; eine hohe Nemesis wandle durch das Stück in allen Gestalten, kein anderes Shakespeare'sches Stück erinnere so sehr an die griechische Tragödie. Und als Schiller am 2. October desselben Jahres einem großen Freunde meldete, daß es ihm endlich gelungen sei, den Stoff in eine reine tragische Fabel zu verwandeln, setzte er ausdrücklich hinzu, es werde sicher den tragischen Eindruck sehr erhöhen, daß lediglich die Umstände Alles zur Krisis thäten.

Nur auf sehr breitem Unterbau konnte diese Art der Motivirung ausgeführt werden. Jene Voraussetzungen, die der alten Tragödie der religiöse Volksglaube an die Hand gab und die in Shakespeare's Richard III. das kunstvoll begründete Ergebniß eines langen vielgliedrigen Dramencyklus waren, mußten hier erst durch unsäglichen Kunstaufwand geschaffen werden und erst im Stück selbst lebendig vor dem Zuschauer entstehen. Und diese ohnehin verwickelte Aufgabe verwickelte sich der Dichter nur noch mehr, indem er, um dem strengen Ernst der Haupthandlung, der Wildheit des Lagerlebens und der trockenen Geschäftigkeit der diplomatischen Verhandlungen einen milderen menschlichen Hauch, dem düsteren Hintergrund mehr Licht und

Wärme entgegenzustellen, die Episode zwischen Max und Thekla hinzufügte, die ihm unversehens wieder zu einer ganz besonderen, sich voll auslebenden Nebentragödie anwuchs. Daher die über alle gewohnten und zulässigen Tragödiengrenzen hinausquellende Breite der Exposition, die eine Ungeheuerlichkeit der ärgsten Art ist. Die Exposition umfaßt nicht nur Wallenstein's Lager und die Piccolomini, sondern auch die zwei ersten Akte von Wallenstein's Tod, die ursprünglich zu den Piccolomini gehörten und erst später aus räumlichen Rücksichten von diesen abgetrennt wurden, d. h. mehr als zwei Drittel der gesammten Dichtung.

Aber alle Züge dieser Exposition sind wesentlich und ausschließlich darauf berechnet, das Werden der schuldvollen That nicht sowohl aus der freien Selbstbestimmung des Helden als vielmehr aus dem unausweichbaren Druck der Verhältnisse oder, wie es in der Dichtung selbst einmal heißt, aus dem Nothzwang der Begebenheiten abzuleiten.

In Wallenstein's Lager die unvergleichlich kecke Zeichnung der übermächtigen und übermüthigen Soldateska. Goethe nennt dies Stück in seiner Anzeige in der Allgemeinen Zeitung (12. October 1798) ein Lust- und Lärmspiel. Ein ächt volksthümliches historisches Genrebild; ohne fortschreitende Handlung, aber in genialster Gestaltenfülle spannend und vorbereitend auf Das, was Bedeutendes bevorsteht. Der Kern des Stücks liegt in den Worten: »Denn seine Macht ist's, die sein Herz verführt; sein Lager nur erkläret sein Verbrechen.«

Das zweite Stück, die Piccolomini, führt sogleich mitten in die Handlung. Bereits in den ersten Scenen enthüllt sich der schwere Widerspruch und Zwiespalt der Lage. Auf der einen Seite Wallenstein und sein Heer, dessen Schöpfer und Abgott er ist. »Von dem Kaiser nicht«, sagt Buttler, »erhielten wir den Wallenstein zum Feldherrn, vom Wallenstein erhielten wir den

iiser erst zum Herrn; er knüpft uns, er allein, an diese Fahnen.«
er ist kein Kaiser mehr, der Fürst ist Kaiser. Auf der andern
ite der Kaiser und sein Hof, der sich in Wallenstein's Macht eine
tütze schaffen wollte und der sich in ihr ein Schrecken geschaffen
t. »Wo war die Ueberlegung«, sagt Questenberg, »als wir
n Rasenden das Schwert vertraut und solche Macht gelegt in
che Hand! Zu stark für dieses schlimm verwahrte Herz war
Versuchung! Und die Armee, von der wir Hilf' erwarten,
rführt, verwildert, aller Zucht entwohnt; vom Staat, vom
iiser losgerissen, vom Schwindelnden die schwindelnde geführt,
i furchtbar Werkzeug, dem Verwegensten der Menschen blind
horchend hingegeben!« Wie nahe lag es, aus diesem scharfen
egensatz schrankenloser Heldengröße und rechtmäßiger Thron-
walt eine Charaktertragödie ganz im Sinn Macbeth's und
esco's zu gewinnen! Dennoch hat der Dichter diesen Weg
ht eingeschlagen. Allerdings sind die ungezähmte Ehrsucht
d Rachsucht Wallenstein's der Grund und der Antrieb seines
rmessenen Spiels. Es liegt im Wesen aller tragischen Kunst,
ß der Held nicht schuldlos sei; auch in der Tragik der Alten
icht das Schicksal nur über den Menschen herein, wenn er es
rch Ueberhebung gereizt hat. Das Unterscheidende aber und
s die ganze Haltung der Wallensteindichtung Bedingende ist,
ß die wirkenden Elemente so gegeneinandergestellt werden,
ß Wallenstein dennoch nicht aus dem eigenen Entschluß dieser
ibenden Leidenschaft zum letzten schuldvollen Schritt kommt,
idern nur wie der Zauberlehrling von den leichtfertig heraufbe-
worenen Geistern übermannt wird und schließlich aus Nothwehr
d aufgezwungener Selbstvertheidigung eine That thun muß, an
ren Möglichkeit er sich bisher nur frevelhaft ergötzt hatte. Die
izeige der Piccolomini in der Allgemeinen Zeitung (26. März
99), nach einem Brief Schiller's an Körner vom 8. Mai 1799
n Goethe und Schiller gemeinsam verfaßt, spricht dies Motiv

treffend in folgender Weise aus: »Wallenstein besorgt, daß man ihn absetzen und zu Grund richten will; am Hof fürchtet man, daß Wallenstein etwas Gefährliches machinire; jeder Theil trifft Anstalten, sich der drohenden Gefahr zu erwehren, und der Zuschauer muß besorgen, daß grade diese Anstalten das Unglück, welches man dadurch verhüten will, beschleunigen werden.«

Man kann dieses Motiv der Wallensteintragödie in die Worte fassen, welche Schiller in der Schlußcharakteristik Wallenstein's in seiner Geschichte des dreißigjährigen Krieges mit epigrammatischer Kürze und Schärfe gesagt hatte: »Wallenstein fiel, nicht weil er Rebell war, sondern er rebellirte, weil er fiel.«

So sehr auch in Wallenstein die bösen Dämonen der Ehrsucht und Rachsucht von Anbeginn wühlten, so sehr er auch die Feinde erforschte, ob sie zu einem Bündniß mit ihm geneigt seien, noch war nichts geschehen, was Abfall und Verrath war, noch war er selbst in seinem geheimsten Innern schwankend. Wie aber jetzt, da sich ein Ungewitter über ihm zusammenzieht, noch weit drohender als jenes, das ihn vordem zu Regensburg gestürzt? Wie jetzt, da man in Wien den letzten Schluß gefaßt, des Kaisers Söhnlein, der Ungarn König, als ein neu aufgehendes Gestirn begrüßt und er gleichwie ein Abgeschiedener schon beerbt ist? Wie jetzt, da Altringer und Gallas ein gefährlich Beispiel geben, und die Schweden, des Hinterhaltens und des Zauderns müde, nichts weiter mit ihm zu schaffen haben wollen? Wie vollends gar, nachdem der rücksichtslos vordrängende Eifer Terzky's und Illo's, die bei dem Gastmahl die Anführer und Befehlshaber betrüglich auf ihre Seite zu ziehen suchten, das Geheimniß offenbar gemacht, und nachdem durch die Gefangennahme Sesin's der ganze Plan unableugbar geworden? »Nicht herzustellen mehr ist das Vertrauen, und mag ich handeln, wie ich will, ich werde ein Landsverräther ihnen sein und bleiben; und kehr'

ich noch so ehrlich auch zurück zu meiner Pflicht, es wird mir nichts mehr helfen.« Wallenstein kann nicht mehr bleiben, was er ist. Es ist ihm nur die Wahl gegeben zwischen entschlossenem Vorwärts und schimpflicher Absetzung. Einwilligung in die Absetzung aber wäre Verleugnung seiner Heldennatur, wäre Selbstvernichtung. »Ich kann jetzt noch nicht sagen, was ich thun will; nachgeben aber werd' ich nicht. Ich nicht. Absetzen sollen sie mich auch nicht.« — »Zeigt einen Weg mir an aus diesem Drang, hilfreiche Mächte! einen solchen zeigt mir, den ich vermag zu gehen. Wenn ich nicht wirke mehr, bin ich vernichtet. Nicht Opfer, nicht Gefahren will ich scheuen, den letzten Schritt, den äußersten, zu meiden; doch eh' ich sinke in die Nichtigkeit, so klein aufhöre, der so groß begonnen, eh' mich die Welt mit jenen Elenden verwechselt, die der Tag erschafft und stürzt, eh' spreche Welt und Nachwelt meinen Namen mit Abscheu aus, und Friedland sei die Losung für jede fluchenswerthe That.«

„Wär's möglich? Könnt ich nicht mehr, wie ich wollte?
Nicht mehr zurück, wie mir's beliebt? Ich müßte
Die That vollbringen, weil ich sie gedacht?
Beim großen Gott des Himmels! Es war nicht
Mein Ernst, beschloß'ne Sache war es nie.
In dem Gedanken blos gefiel ich mir;
Die Freiheit reizte mich und das Vermögen.
War's Unrecht, an dem Gaukelbilde mich
Der königlichen Hoffnung zu ergötzen?

Blieb in der Brust mir nicht der Wille frei,
Und sah ich nicht den guten Weg zur Seite,
Der mir die Rückkehr offen stets bewahrte?
Wohin denn seh ich plötzlich mich geführt?
Bahnlos liegt's hinter mir, und eine Mauer
Aus meinen eignen Werken baut sich auf,
Die mir die Umkehr thürmend hemmt!"
„So hab ich
Mit eignem Netz verderblich mich verstrickt
Und nur Gewaltthat kann es reißend lösen."

Macbeth und Fiesco konnten auf dem gefährlichen Scheidewege noch umkehren. Schiller, der an Macbeth tadelte, daß das Schickſal zu wenig, der eigene Fehler des Helden zu viel thue, kann jetzt ſeinen Helden von ſich ſagen laſſen: »O ſie zwingen mich, ſie ſtoßen gewaltſam, wider meinen Willen, mich hinein.«

Ueber den Ausgang iſt kein Zweifel. Schon kennen wir die widerſtrebende Geſinnung Max Piccolomini's. Die urſprüngliche Anlage der Piccolomini ſchloß mit dem Abfall Iſolani's und Buttler's.

Nun iſt Alles vorbereitet, was der zweite Theil auszuführen hat.

In ſeinem Briefe an Goethe vom 2. October 1797 hatte es Schiller als die Einzigkeit des Königs Oedipus gerühmt, daß in dieſer Tragödie die tragiſche Verwicklung von Anbeginn feſt gegeben ſei und ganz jenſeits der Tragödie falle; dies gewähre den doppelten Vortheil, erſtens, daß die Handlung, auch bei ſehr zuſammengeſetzten Begebenheiten, eine ſehr einfache und zeitlich beſchränkte ſein könne, denn ſie ſei gleichſam nur tragiſche Analyſis, Alles ſei ſchon da und werde nur herausgewickelt, und zweitens, daß die tragiſche Wirkung eine viel tiefere ſei, denn das Geſchehene als unabänderlich ſei ſeiner Natur nach viel fürchterlicher als die Furcht, daß möglicherweiſe etwas geſchehen werde. Auch Wallenſtein's Tod, inſofern wir nach der urſprünglichen Eintheilung unter dieſem letzten Theil nur die drei letzten Akte der jetzigen Eintheilung verſtehen, iſt in unverkennbarer Nacheiferung jenes hohen Muſters nur eine ſolche tragiſche Analyſis.

Wallenſtein muß jetzt nothwendig die That des offenen Abfalls thun und er muß die Verantwortlichkeit dieſer nichtgewollten That auf ſich nehmen.

Der erſte, d. h. nach der jetzigen Eintheilung der dritte Akt iſt der Höhepunkt. »Es iſt entſchieden; nun iſt's gut und ſchnell bin ich geheilt von allen Zweifelsqualen; die Bruſt iſt

wieder frei, der Geist ist hell. Nacht muß es sein, wo Friedlands Sterne strahlen. Mit zögerndem Entschluß, mit wankendem Gemüth zog ich das Schwert; ich that's mit Widerstreben, da es in meine Wahl noch war gegeben; Nothwendigkeit ist da, der Zweifel flieht, jetzt fecht ich für mein Haupt und für mein Leben.« Je entschlossener Wallenstein vorschreitet, desto fester zieht sich über ihm das Netz zusammen. Auf der Seite der gegenwirkenden Macht steht nicht blos, wie Wallenstein sich vorphantasirt hatte, die Gewohnheit und die Verjährung, sondern die unbeugsame Stimme des Gewissens der Menschen. Die Generale verlassen ihn, die Regimenter fast alle haben dem Kaiser neu gehuldigt. Es folgt die ergreifende Scene mit den Küraſsieren. Selbst der sonst so gefürchtete Anblick der gebieterischen Persönlichkeit Wallenstein's vermag nichts mehr über die Truppen. Und es ist ein Zug, wie ihn nur der ächteste Dichtergenius erfindet, daß auch Max Piccolomini, der hochherzige Jüngling, den Wallenstein wie sein besseres Selbst liebt, schmerzvoll, aber unweigerlich sich von ihm abwendet, und daß er dies unter der Zustimmung und auf Andringen Thekla's, der Tochter Wallenstein's, thut. Man hat es als hart und unmännlich getadelt, daß Max diese schwere Entscheidung in das Gewissen des schwachen Mädchens schiebt. Der Sinn dieses Motivs ist klar. Der Wahrspruch reiner und hoher Weiblichkeit ist der Wahrspruch der reinen und unverfälschten Natur.

Sodann die Katastrophe. Zu breit ausgemalt, aber namentlich in den letzten Scenen von tief erschütternder Wirkung. Einerseits die finstere Gestalt Buttler's und seine unheimlichen Vorbereitungen zum Mord; andererseits die nachtwandlerische Verstörtheit Wallenstein's und sein sich selbst übertäubender Muth der Verzweiflung. Schritt vor Schritt die unablässigste Steigerung. Es ist die angstvolle Schwüle vor dem Gewitter. Max Piccolomini hat im wilden Schlachtengewühl den Tod ge-

vom 8. December 1798 ermunternd auseinandersetzte, daß der astrologische Aberglaube auf dem dunklen Gefühl eines ungeheuren, mit dem Menschengeschick innig verflochtenen Weltganzen ruhe und darum der menschlichen Natur sehr naheliege und in gewissen Jahrhunderten, ja in gewissen Epochen des Lebens öfters als man denke hervortrete. Allein Schiller wachte zugleich aufs sorgsamste, daß diese Schicksalsidee die zulässige Grenze nicht überschreite.

Gleichwie Schiller in den Balladen emsig bemüht ist, den aufgenommenen Schicksalsbegriff zu verinnerlichen und auf die eigenen eingeborenen Mächte des menschlichen Gemüths zurückzuführen, so muß sich auch hier das Schicksalsmotiv mit einer nur untergeordneten Stellung bescheiden. So viel Wallenstein über die unmittelbare Einwirkung der Gestirne sinnt und grübelt, das Wunderbare erscheint immer nur als innere Vorstellung Wallenstein's, nie als wirklich bestimmendes, thätig eingreifendes, äußeres Verhängniß. Schiller meinte das Uebergewicht des Zufälligen und Willkürlichen, welches er an der modernen Tragik Shakespeare's rügen zu müssen glaubte, beschränken zu können, indem er die Macht des Naturelementaren, die wirkende Naturnothwendigkeit wieder sichtlicher und unmittelbarer hervorhob. Aber er suchte zugleich die Herbigkeit des antiken Schicksalsbegriffs für unsere vernunftfordernde Vernunft zu mildern, indem das Thun, zu dem Wallenstein durch sein Verhältniß zu den Gestirnen halb unbewußt hingetrieben wird, schließlich doch kein anderes ist als was er auch ohne diese Einwirkung, nur dem unabweislich forttreibenden Drang seiner Natur und der äußeren Umstände folgend, gethan haben würde.

Neben diesem Schicksalsmotiv daher andererseits zugleich die kunstvollste Verkettung der äußeren Umstände und Ereignisse. Die Macht der Thatsachen sollte den Helden mit einer

ähnlichen Unentrinnbarkeit umstellen wie den Helden der alten Tragödie das Schicksal.

Schiller war sich dieser Aufgabe aufs schärfste bewußt. Am 5. Mai 1797 schreibt er an Goethe, es heiße recht eigentlich den Nagel auf den Kopf treffen, daß die Aristotelische Poetik das Hauptgewicht der Tragödie nicht in die Charaktergestaltung, sondern in die Verknüpfung der Begebenheiten lege. Und in einem anderen Briefe vom 28. November hebt er als den entscheidenden Vorzug von Shakespeare's Richard III. hervor, daß in dieser Tragödie nur die großen Schicksale, die in den vorangegangenen Darstellungen der englischen Geschichte angesponnen seien, auf eine wahrhaft große Weise geendigt würden; es sei gleichsam die reine Form des Tragischfurchtbaren; eine hohe Nemesis wandle durch das Stück in allen Gestalten, kein anderes Shakespeare'sches Stück erinnere so sehr an die griechische Tragödie. Und als Schiller am 2. October desselben Jahres seinem großen Freunde meldete, daß es ihm endlich gelungen sei, den Stoff in eine reine tragische Fabel zu verwandeln, setzte er ausdrücklich hinzu, es werde sicher den tragischen Eindruck sehr erhöhen, daß lediglich die Umstände Alles zur Krisis thäten.

Nur auf sehr breitem Unterbau konnte diese Art der Motivirung ausgeführt werden. Jene Voraussetzungen, die der alten Tragödie der religiöse Volksglaube an die Hand gab und die in Shakespeare's Richard III. das kunstvoll begründete Ergebniß eines langen vielgliedrigen Dramencyklus waren, mußten hier erst durch unsäglichen Kunstaufwand geschaffen werden und erst im Stück selbst lebendig vor dem Zuschauer entstehen. Und diese ohnehin verwickelte Aufgabe verwickelte sich der Dichter nur noch mehr, indem er, um dem strengen Ernst der Haupthandlung, der Wildheit des Lagerlebens und der trockenen Geschäftigkeit der diplomatischen Verhandlungen einen milderen menschlichen Hauch, dem düsteren Hintergrund mehr Licht und

barkeit des Ganzen faſt zur Unmöglichkeit geworden iſt. Der Aufbau der Handlung leidet an den ärgſten Unwahrſcheinlichkeiten und Gewaltſamkeiten; die Kompoſition iſt nicht blos weitſchichtig, es mangelt ihr auch die zwingende Folgerichtigkeit und Klarheit. Selbſt Goethe, der an der Schöpfung des Wallenſtein ſo warmen Antheil nahm und immer ihr begeiſterter Lobredner geblieben iſt, kann ſich nicht enthalten, in einem Briefe vom 9. März 1799 gegen Schiller ſelbſt anzudeuten, daß das Gewebe der Piccolomini verwirrend künſtlich und willkürlich ſei. Das Uebelſte aber iſt, daß dieſe ſeltſame und willkürliche Verkettung der Begebenheiten, die an die Stelle des Schickſals treten ſollte, nicht gewonnen werden konnte, ohne die Geſtalt des tragiſchen Helden ſelbſt bedeutend herabzudrücken. Weil die geſchichtliche Forſchung über den Thatbeſtand der Wallenſtein'ſchen Pläne im Dunkeln iſt, glaubte Schiller dieſe Ungewißheit dem Helden ſelbſt unterſchieben zu können. Wallenſtein, wie er in den Piccolomini auftritt, weiß nicht, was er will. Wo Gefahr im Verzug iſt, wo einzig raſches Handeln entſcheiden kann, iſt Wallenſtein der kläglich Unentſchloſſene, der thöricht Zaudernde, ein düſter grübelnder Hamlet, in Entwürfen tapfer, feig in Thaten. Wo Alle, Alle ſehen, iſt er der einzig Blinde. Tragiſch iſt aber nur die Schuld der Leidenſchaft, nicht die Schuld des Verſtandes. Das letzte Stück, Wallenſtein's Tod, beweiſt, daß dem Dichter, je näher er der Darſtellung der Kataſtrophe kam, ſich immer mehr und mehr das Bedürfniß aufdrängte, den Helden wieder zu heben und ihm die unerläßliche tragiſche Größe und Hoheit zu ſichern. Erſt jetzt kommt die genial dämoniſche Natur Wallenſtein's, die Majeſtät ſeiner gebieteriſchen Perſönlichkeit, ſeine Unerſchrockenheit und kühn umgreifende Gemüthsart, der Glaube an ſich ſelbſt und an die Unfehlbarkeit ſeiner Beſtimmung, ſeine milde und herzenswarme Menſchlichkeit zur vollen Geltung; Züge, die zum Wallenſtein der Piccolomini zum Theil im unglaubhafteſten

Widerſpruch ſtehen und dem Schauſpieler die unüberwindlichſten Schwierigkeiten bieten. Daher auch jetzt das entſchiedene Hervortreten des in den Piccolomini nur leiſe angedeuteten Motivs, Wallenſtein gegen das verrottete Alte als den Vorkämpfer einer neuen freieren Zeit darzuſtellen. Und aus demſelben Gefühl iſt es hervorgegangen, daß namentlich die Schlußſcene, nach bereits erfolgter Kataſtrophe, weſentlich darauf berechnet iſt, die tragiſche Berechtigung des Helden nachdrucksvoll zu betonen und zu erklären. Die Gräfin Terzky mag den Fall ihres Hauſes nicht überleben. »Wir fühlten uns nicht zu gering, die Hand nach einer Königskrone zu erheben, — es ſollte nicht ſein —, doch wir denken königlich und achten einen freien muth'gen Tod anſtändiger als ein entehrtes Leben.« Und Octavio kann den Lohn ſeiner That, den Fürſtenhut, nur als ſchmerzlichen Vorwurf empfinden. Eine ſchneidend epigrammatiſche Wendung, der auch Goethe die höchſte Bewunderung zollte. Aber keine noch ſo geniale Nachhilfe, kein noch ſo reiches und wirkſames Ornament kann verdecken, was im Grundriß verfehlt iſt.

Wir dürfen uns dieſe Mängel nicht verhehlen. Schiller's Wallenſtein iſt trotzalledem die größte deutſche Tragödie.

Die hinreißende Gewalt dieſer Dichtung liegt in der Macht des Gegenſtandes und in der großartigen Kunſt der Ausführung.

Ueber die Tiefe und Bedeutung des inneren Gehalts hat Schiller ſelbſt am bündigſten geſprochen. Der Prolog, welcher der beſte Commentar der Dichtung iſt, ſagt:

„Und jetzt an des Jahrhunderts ernſtem Ende,
Wo ſelbſt die Wirklichkeit zur Dichtung wird,
Wo wir den Kampf gewaltiger Naturen
Um ein bedeutend Ziel vor Augen ſehn,
Und um der Menſchheit große Gegenſtände,
Um Herrſchaft und um Freiheit wird gerungen,
Jetzt darf die Kunſt auf ihrer Schattenbühne
Auch höhern Flug verſuchen; ja ſie muß,
Soll nicht des Lebens Bühne ſie beſchämen.“

Nicht sentimentalische Idealität wie vordem im Don Carlos, sondern naive Poesie der Geschichte.

Ganz besonders aber die Kunst der Ausführung!

Auch in den Einzelzügen der künstlerischen Formengebung macht sich dasselbe antikisirende Streben geltend wie in der eigenthümlichen Fassung des Grundmotivs. Es ist mit ganz bestimmtem Hinblick auf das Vorbild Sophokleischer Tragik geschehen, daß dieselben Mittel, welche der Held zu seiner Erhöhung verwerthet, sich immer vernichtend gegen ihn selbst wenden. Thekla, die Tochter, soll ihren Gemahl nur unter den alten Königsgeschlechtern suchen; Thekla verdammt des Vaters verbrecherische That und treibt Max zum Abfall. Wallenstein wird vom bösen Geist der Rache gegen den Kaiser getrieben; die Rache Buttler's bereitet ihm den Untergang. Er, der Verräther, fällt durch Verrath. Und auch für die leitenden Grundsätze der Charakterzeichnung ist es überaus bedeutsam, daß Schiller, wie seine Briefe an Goethe aus dem April 1797 bezeugen, eine der wesentlichsten Bedingungen der ruhigen Klarheit und Großheit der antiken Tragik darin fand, daß deren Charaktere nicht sowohl scharfdurchgeführte Individuen als vielmehr nur idealische Masken oder, was dasselbe sagt, feste und in sich nothwendige Typen bestimmter Stände und Verhältnisse seien, und daß er Shakespeare nicht so sehr auf seine feine Individualisirung ansah als vielmehr auf den glücklich wirksamen Kunstgriff, mit welchem derselbe z. B. in den Volksscenen des Julius Cäsar auch seinerseits die einzelnen Volksfiguren ganz im Sinn dieser griechischen Typik behandelt hatte. Man komme mit solchen Charakteren in der Tragödie offenbar viel besser aus; die Einführung und Entfaltung sei leichter und geschwinder, die Charakterzüge seien bleibender und allgemeiner. Zugleich aber war sich Schiller auf's klarste bewußt, daß diese Typik niemals auf Kosten der Naturwahrheit erreicht sein oder, wie er sich ausdrückte, nie blos

logische Begriffsallgemeinheit sein dürfe. Er betrachtete es als die erfreulichste Erweiterung seiner Natur, daß die zunehmenden Jahre, der anhaltende Umgang mit Goethe und das Studium der Alten, die er erst nach dem Don Carlos kennen gelernt, allmälich einen realistischen Sinn in ihm erzeugt hatten, der zu seiner früheren Manier im schärfsten Gegensatz stand. Hatte er doch, um sich vor dieser Gefahr rhetorisirender Unart zu schützen, sogar eine Zeitlang den uns jetzt kaum noch begreiflichen Gedanken gehegt, Wallenstein in Prosa zu schreiben! Und auch nachdem er durch die Hoheit des Stoffs zum Verse gedrängt worden und unter dessen idealisirender Gerichtsbarkeit seine ganze Behandlung geklärt und auf die Höhe des großen Stils emporgehoben hatte, blieb ihm die Forderung zwingender Naturwahrheit und Lebensfrische nach wie vor unverbrüchlichstes Ziel. Die Art seiner dichterischen Begabung und die Art seiner Kunstanschauung wirkten daher aufs glücklichste zusammen, auf eine Charakterzeichnung hinzuarbeiten, in welcher die Typik der Alten durch noch wärmere Lebensfülle bereichert, d. h. noch schärfer individualisirt, und die Individualisirung der Neueren, insbesondere Shakespeare's, durch noch strengere Ausscheidung des blos Zufälligen und Nebensächlichen zu mehr plastischer Großheit geführt, d. h. schärfer stilisirt werde. Es heißt vielleicht den Willen für die That nehmen, wenn Gervinus in seiner Geschichte der deutschen Dichtung (Thl. 5, S. 461) rühmt, daß die Charaktere der Wallensteintragödie mit Virtuosität sich in die Mitte zwischen der typischen Art der Alten und der individualisirenden Art Shakespeare's stellen; aber gewiß ist, daß dieses Ziel das Ideal war, das dem Dichter im Wallenstein und fortan in allen seinen Dramen spornend vor Augen stand.

Wallenstein's Lager, die Scenen mit Questenberg, das Bankett, die Unterhandlung mit Wrangel, der Uebertritt Isolani's und Buttler's auf die Seite Octavio's, gehören zum Groß-

artigsten aller dichterischen Gestaltung. Einzig in der Episode von Max und Thekla regt sich die zurückgedrängte Ueberschwenglichkeit; aber selbst über diese Charaktere ist nicht so vornehm abschätzig zu urtheilen als seit den Romantikern üblich geworden.

Und über dem Ganzen liegt ein so warmer Herzenston, so viel Schwung und Hoheit, ein so milder Hauch ächter Volksthümlichkeit, wie Schiller diese hohen Vorzüge nirgends, selbst im Tell nicht, in solcher Weise wiedererreicht hat.

Diese gewaltige Dichtung war eine neue Epoche Schiller's. Und sie war auch eine neue Epoche des deutschen Drama. Erst Schiller's Wallenstein hat Goethe's Iphigenie und Tasso den Weg auf die Bühne gebahnt. Erst Schiller's Wallenstein hat den hohen und idealen Stil des deutschen Bühnendramas in Wahrheit geschaffen.

Tieck, der über Schiller meist so streng und ungerecht Urtheilende, sagt in den Dramaturgischen Blättern: »Unter die blassen Tugendgespenster des bürgerlichen Rührdramas trat Wallenstein's mächtiger Geist, groß und furchtbar. Der Deutsche vernahm wieder, was seine herrliche Sprache vermöge, welchen mächtigen Klang, welche Gesinnungen, welche Gestalten ein ächter Dichter wieder heraufgerufen habe. Als ein Denkmal ist dieses tiefsinnige reiche Werk für alle Zeiten hingestellt, auf welches Deutschland stolz sein darf, und Nationalgefühl, einheimische Gesinnung und großer Sinn strahlt uns aus diesem reinen Spiegel entgegen, um zu wissen, was wir sind und was wir vermögen.«

2.

1798—1805.

Goethe's und Schiller's antikisirende Kunsttheorie.

Schritt vor Schritt können wir im Bildungsgang Goethe's und Schiller's verfolgen, wie sie sich allmälich von ihren Jugendanfängen abwenden und zu ihrer antikisirenden Richtung gelangen. Keine andere Schöpfung der Zeitgenossen ist der hoheitsvollen Idealität, von welcher Goethe's Iphigenie und Tasso, Hermann und Dorothea und die gleichzeitigen Idyllen und Elegieen, Schiller's Wallenstein und der antikisirende Theil seiner Lyrik beseelt und getragen sind, auch nur entfernt vergleichbar. Aber wichtig ist es trotzalledem, sich klar zur Empfindung zu bringen, daß diese antikisirende Richtung nicht eine ausschließliche und ganz besondere Eigenheit der beiden großen deutschen Dichter war, sondern vielmehr ein allgemeiner und durchgreifender Zug der gesammten Zeitstimmung.

Namentlich in Frankreich kam dieser Zug zu überraschendem Ansehn. Nach französischer Art äußerlich und theatralisch, aber nicht ohne tiefe geschichtliche Bedeutung. Was bei den deutschen Dichtern die Folge innerer Bildungsidealität war, war in Frankreich die Folge der revolutionären Ziele und Stimmungen. Das neue republikanische Wesen liebte es, sich den großen Republiken des Alterthums unmittelbar an die Seite zu stellen. Selbst bis in die Kleidung ging das Streben, antike Erinnerungen wieder wachzurufen. In der Dichtung André und Joseph Chenier, in der Malerei die glänzende Malerschule David's, in

der Schauſpielkunſt vor Allem Talma, der zum erſten Mal die antiken Charaktere Corneille's und Racine's, die man bis dahin in der Hoftracht des ſiebzehnten Jahrhunderts dargeſtellt hatte, in antike Gewandung kleidete und in ſeiner innigen Verbindung von ergreifender Naturwahrheit und ſtilvoller Plaſtik vielleicht der größte Schauſpieler der geſammten neueren Bühnengeſchichte war.

Je entſchiedener die großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts das reine und freie Menſchenideal ſich wiedergewonnen hatten, je ernſter die franzöſiſche Revolution in ihren erſten reinen Anfängen beſtrebt war, auch Staat und Geſellſchaft nach dieſen Forderungen des neugewonnenen Menſchheitsideals umzugeſtalten, um ſo begeiſternder trat den Menſchen die Hoheit des Alterthums wieder vor die Seele, und um ſo dringender erkannte man es als unerläßliches Ziel, der unſchönen Wirklichkeit gegenüber die ungebrochene Schönheit der alten Kunſt und Lebensſitte wieder lebendig zu machen.

Man kann dieſe höchſt denkwürdige antikiſirende Wendung eine Renaiſſance der Renaiſſance nennen. Wenigſtens für die gediegenen ſtilvollen Leiſtungen der deutſchen Dichtung hat dieſer Ausdruck ſicher ſeine Berechtigung.

Doch zeigte ſich nur allzubald, daß die Kunſt des achtzehnten Jahrhunderts gegen die Kunſt des ſechzehnten Jahrhunderts im empfindlichſten Nachtheil war.

Jene großen Italiener wurden gehoben und getragen von einer Gegenwart und Wirklichkeit, die ſelbſt noch in ſich ſchön und künſtleriſch war; ſie waren nur die klärende Spiegelung derſelben. Die Dichter und Künſtler der neuen antikiſirenden Epoche am Schluß des achtzehnten Jahrhunderts dagegen ſtanden mit ihrer ſchönheitverlangenden Seele zu ihrer Gegenwart und Wirklichkeit in ſtetem ſcharfbewußtem Kampf und Gegenſatz. Die Folgen dieſes verhängnißvollen Zwieſpaltes zwiſchen Kunſt und

Leben waren schwer und unausbleiblich. Die antikisirende französische Kunst verlor sich in immer unleidlichere theatralische Manierirtheit, nachdem ihr der Napoleonische Despotismus auch den letzten Schimmer volksthümlicher Geltung geraubt hatte. Und selbst Goethe und Schiller vermochten sich nicht lange auf der Höhe jener frei schöpferischen Versöhnung und Verschmelzung des Antiken und Modernen zu halten, die der unaussprechliche Zauber ihrer ersten antikisirenden Schöpfungen ist. Je mehr sie sich der Hemmungen bewußt wurden, welche die nordische Natur und die unschöne Wirklichkeit der nächsten Lebensumgebung ihrem hohen Streben nach stilvoller Kunst entgegensetzten, um so rücksichtsloser und gewaltsamer meinten sie das Band lösen zu dürfen, das sie an Heimath und Gegenwart knüpfte.

Goethe schreibt am 13. Juli 1804 an Zelter (Bd. 1, S. 117): »Sehr schlimm ist es in unseren Tagen, daß jede Kunst, die doch eigentlich nur zuerst für die Lebenden wirken soll, sich, insofern sie tüchtig und der Ewigkeit werth ist, mit der Zeit im Widerspruch befindet, und daß der Künstler oft einsam in Verzweiflung lebt, indem er überzeugt ist, daß er Das besitzt und mittheilen könnte, was die Menschen suchen.«

Mehr und mehr trat an die Stelle freier und idealer Schöpfung archäologische Künstelei.

Höchst bedeutsam bethätigt sich die antikisirende Ausschließlichkeit in Goethe's Verhalten zur bildenden Kunst und in Goethe's und Schiller's dramaturgischen Ansichten und Unternehmungen, die von dem Vorwurf des gewagtesten und unhaltbarsten Experimentirens nicht freizusprechen sind.

Auch nach der Rückkehr aus Italien hatte Goethe der bildenden Kunst den wärmsten Antheil gewahrt. Die Uebersetzung und Bearbeitung der Denkwürdigkeiten Benvenuto Cellinis war aus diesem Antheil hervorgegangen. Gleichzeitig finden wir

Goethe wieder emsig mit dem Studium Palladio's und der anderen italienischen Kunsttheoretiker derselben Richtung beschäftigt. Und vornehmlich während der Ausführung von Hermann und Dorothea war ihm wieder recht lebendig fühlbar geworden, welche unendliche Vortheile auch der Dichter aus der Erkenntniß der Formen und Gesetze der bildenden Kunst ziehe. Eine beabsichtigte zweite italienische Reise wurde durch die Napoleonischen Kriegszüge vereitelt. Aber Heinrich Meyer, der ihm schon in Italien ein lehrender Berather gewesen und mit dem er so eben wieder auf einer gemeinsamen Schweizer Wanderung alle wichtigsten Kunstfragen verhandelt hatte, fand fortan in Weimar seinen bleibenden Aufenthalt. Seit 1798 gab Goethe in Verbindung mit Meyer eine Zeitschrift für bildende Kunst heraus, die Propyläen. Und zugleich wurden, um auch die Künstler selbst in Bewegung zu setzen, alljährliche Preisausschreibungen eröffnet.

Eine Fülle der unverlierbarsten Wahrheiten liegt in diesen Aufsätzen der Propyläen. Unsere modernsten Gedankenmaler, die um so tiefer zu sein meinen, je verzwackter und spitzfindiger sie in ihren Motiven sind, sollten es sich gesagt sein lassen, wenn ihnen bereits die Einleitung der Propyläen zuruft, daß, wer zu den Sinnen nicht klar spreche, auch nicht rein zum Gemüth rede. Die anmuthige Novelle »Der Sammler und die Seinigen« ist eine lebensvolle Charakteristik der hervorstechendsten Kunstrichtungen und Kunstirrungen, die, so sehr sich inzwischen die äußeren Verhältnisse geändert haben, auch heut noch ihre schneidende Spitze behält. Man denke an das Wort über die Skizzisten: »Die bildende Kunst soll durch den äußeren Sinn nicht nur zum Geist sprechen, sie soll den äußeren Sinn selbst befriedigen. Der Skizzist spricht ganz unmittelbar zum Geist; der Geist spricht zum Geist, und das Mittel, wodurch es geschehen sollte, wird zunichte. Der angehende Künstler hat viel zu fürchten, wenn er

sich nur im Kreise des Erfindens und Entwerfens anhaltend herumdreht; denn wenn er durch diese Pforte am raschesten in den Kunstkreis hineintritt, so kommt er dabei doch grade in Gefahr, an der Schwelle haften zu bleiben.« Nicht minder beherzigungswerth ist die Abhandlung Heinrich Meyer's »Ueber die Gegenstände der bildenden Kunst«, besonders der Abschnitt von den widerstrebenden Gegenständen; eine Stillehre, die, auf die heutigen Stimmungen und Zustände übertragen, gar manches ärgerliche Vergreifen in Stoffen und Motiven verhüten könnte.

Was Goethe in dieser Zeit als Ideal der bildenden Kunst vorschwebte, das war offenbar jener wiedergeborene Hellenismus, den er selbst in seinen bisherigen antikisirenden Dichtungen mit so großartiger Genialität erreicht hatte, und den später Thorwaldsen und Schinkel auch in der bildenden Kunst zu gleich großartiger, innerlich lebendiger Gestaltung brachten. Der leitende Grundgedanke, welcher alle Abhandlungen Goethe's in den Propyläen einheitlich durchzieht und verbindet, ist die scharfe Gegenüberstellung von Kunstwahrheit und Naturwirklichkeit oder, wie wir jetzt sagen würden, von Idealismus und Naturalismus. Die Kunst sei eine Welt für sich, die einzig nach ihrer inneren Wahrheit und Folgerichtigkeit, nach ihren eigenen Gesetzen und Eigenschaften beurtheilt und gefühlt sein wolle; wer nur nach Naturwirklichkeit strebe, erniedrige sich auf die niedrigste Stufe; er verdopple nur das Nachgeahmte, ohne aus sich selbst etwas hinzuzuthun. Rauch hat oft bekannt, daß die Propyläen mit ihrer steten Hinweisung auf die Idealität und Maßbeschränkung der klassischen Kunst einen sehr bestimmenden Einfluß auf seinen künstlerischen Entwicklungsgang übten. Goethe wollte, was zu derselben Zeit Carstens in Rom bereits ausführte. Als 1806 Carstens' Zeichnungen durch Fernow nach Weimar kamen, anerkannte sie nicht nur (vergl. Jen. Allg. Literaturzeitung 1806, Nr. 147) Goethe aufs aufrichtigste, sondern veranlaßte sogleich

auch deren Ankauf für die Herzogliche Kunstsammlung. Und einzig aus diesem Gesichtspunkt gewinnen auch die Preisausschreibungen, welche Goethe und Meyer in den Jahren 1799—1805 veranstalteten und welche später den W. K. F's, d. h. den Weimarschen Kunstfreunden, wie sich Goethe und Meyer in Kunstangelegenheiten zu unterzeichnen pflegten, so herben Spott zuzogen, die richtige Beleuchtung. Goethe selbst spricht es in der 1804 geschriebenen Abhandlung über Riepenhausen's Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde ausdrücklich aus, daß die Aufgaben nur deshalb immer der griechischen, besonders der Homerischen Welt entnommen wurden, um den Künstler zu gewöhnen, aus seiner Zeit und Umgebung herauszugehen und auf die einfach hohen und profund naiven Motive aufzumerken.

Aber allerdings zeigt sich sehr bedauerlich, daß in Goethe die künstlerische Bildung seines Auges mit der Höhe seiner theoretischen Einsicht nicht gleichen Schritt hielt. Betrachtet man die dem dritten Band der Propyläen beigegebenen Umrißzeichnungen der gekrönten Preisstücke Hartmann's aus Stuttgart und Kolbe's aus Düsseldorf, so begreift man es in der That ebensowenig, wie Goethe diese durch und durch schwachen und manierirten Dinge gutheißen mochte, als man es begreift, daß Goethe das unsäglich zopfige allegorische Gemälde der thaubringenden Aurora von Heinrich Meyer, wie aus seinen Briefen an Meyer hervorgeht, höchlich bewunderte und sogar im Treppenhause seiner Wohnung als Deckenbild sich zu täglicher Beschauung stellte.

Kurz nach dem Aufhören der Propyläen erhob Friedrich Schlegel, besonders in seiner Zeitschrift Europa, immer entschiedener den Ruf nach tieferer Innerlichkeit in der Malerei, mit der bestimmten Weisung, daß diese größere Gemüthstiefe nur durch den engeren Anschluß an die Art der alten Italiener, Deutschen und Niederländer zu gewinnen sei. Und schon melde-

ten sich in den Umrißzeichnungen der Gebrüder Riepenhausen zu Tieck's Genoveva die Vorboten jener romantischen Malerschule, die in den nächsten Jahrzehnten immer mehr erstarkte und trotz aller Verirrungen und Uebertreibungen für das gesammte Kunstleben der Gegenwart von der durchgreifendsten Wichtigkeit wurde. Goethe konnte in diesen Neuerungen nur das unverantwortlichste Rückstreben erblicken, zumal sie von Hause aus mit katholisirender Frömmelei in den engsten Bund traten. Nicht blos die Annalen bekunden diesen Widerwillen, sondern auch eine Reihe gleichzeitiger Aeußerungen. Aber das Bezeichnende ist, daß die Bekämpfung nicht, wie es in Sachen der Malerei unerläßlich geboten und allein wirksam war, vom Standpunkt der vollendeten Renaissancekunst geschah, sondern lediglich vom Standpunkt des Alterthums. In der unzweifelhaft von Goethe selbst verfaßten Anzeige der Riepenhausen'schen Zeichnungen in der Jena'schen Allgemeinen Literaturzeitung (1806. Nr. 106) heißt es, einem heidnischen, durch die griechischen Musen erzogenen Sinn müßten freilich die Schranken, in denen dieser neu emporsteigende Kunstgeschmack sich bewege, zu beengend erscheinen. Und am 22. Juli 1805 schreibt Goethe an Meyer: »Sobald ich nur einigermaßen Zeit und Humor finde, will ich das neukatholische Künstlerwesen ein- für allemal darstellen; man kann es immer indessen noch reif werden lassen und abwarten, ob sich nicht Altheidnischgesinnte hie und da hören lassen.«

Schiller war in der bildenden Kunst ohne Kenntniß und Anschauung. Aber soweit er mit allgemeinen Begriffen nachkommen konnte, bezeugte er sein völligstes Einverständniß.

Eingreifender waren die dramaturgischen Bestrebungen, mit denen sich Goethe um diese Zeit aufs angelegentlichste beschäftigte.

Im Mai 1791 war in Weimar eine stehende Bühne errichtet worden, deren Leitung Goethe oblag. Von Anfang an

war er um Verdrängung des Naturalistischen, um harmonisch abgerundetes Zusammenspiel emsig bemüht gewesen. Die Theaterreden, besonders aber der Nachruf an Euphrosyne, sind unvergängliche Bilder dieser Jahre. Jedoch festes System kam in Goethe's dramaturgisches Walten erst durch die Aufführung der Wallensteintrilogie.

Die Weimar'sche Bühne, die Geburtsstätte des idealen Dramas, wurde auch die Geburtsstätte der idealen dramatischen Darstellung.

Noch waren Iphigenie und Tasso der deutschen Bühne unzugänglich geblieben; der Versuch, welchen Döbbelin im April 1783 in Berlin mit Lessing's Nathan gemacht hatte, war gescheitert; Schiller's Don Carlos war meist in Prosa umgesetzt worden, und, wo man sich vereinzelt an die jambische Sprache wagte, wurden die rhythmischen Einschnitte entsetzlich verhudelt. Die Schauspieler litten, wie es Goethe in der Allgemeinen Zeitung vom 7. November 1798 nannte, an der Rhythmophobie, an der Vers- und Tactscheu. Auch Schröder und Iffland in ihrer scharf ausgesprochenen Richtung nach dem unmittelbar Natürlichen waren entschiedene Gegner des Verses. Wie natürlich daher, daß die beiden großen Dichter, je klarer sie sich bewußt wurden, daß einzig das Versdrama und die durch den Vers bedingte Idealität der Motive und Charaktere aus der Plattheit der herrschenden Bühnendichtung herausführen könne, als eine ihrer dringendsten Pflichten erkannten, sich ein Schauspielergeschlecht zu erziehen, dem wörtliches Memoriren, gemessener Vortrag, gehaltene Action zweite Natur sei! Es ist geschichtlich nachweisbar, daß in dieser unerläßlichen Umbildung der Kunst der dramatischen Darstellung Vieles mit festem Hinblick auf die französischen Bühnengewohnheiten geschah. Wilhelm von Humboldt hatte in den Propyläen (Bd. 3, Stück 1, S. 66 ff.) eine sehr eingehende Schilderung Talma's gegeben.

Spreche die deutsche Schauspielkunst nur zur Einbildungskraft und zur Empfindung, so gewähre die französische in ihrer genauen Verbindung mit der bildenden Kunst auch dem Auge einen größeren Reiz; Talma's Spiel sei eine ununterbrochene Folge schöner Gemälde, ein harmonischer Rhythmus aller Bewegungen, so daß das Ganze durch seine innere Nothwendigkeit und Folgerichtigkeit wieder zur Natur zurückkehre, so oft auch das Einzelne in dieser Art zu spielen aus der Natur heraustrete. Gehe die deutsche Schauspielkunst auf unmittelbare Täuschung, so errege die französische immer das Gefühl, daß die Schauspielkunst die Kunst der Kunst sei, nicht die Darstellung der Natur, sondern die Darstellung einer anderen vorhergegangenen künstlerischen Darstellung. Goethe zollte dieser Schilderung den ungetheiltesten Beifall. »Kein Freund des Theaters«, sagt er in demselben Stück der Propyläen (S. 169), »wird diesen Aufsatz mit Aufmerksamkeit lesen, ohne zu wünschen, daß, unbeschadet des Originalganges, den wir Deutsche eingeschlagen haben, die Vorzüge des Französischen Theaters auch auf das unsrige herübergeleitet werden möchten.« Er übersetzte Voltaire's Mahomet und Tancred, lediglich um, wie er selbst (Bd. 35, S. 341) sagt, die Schauspieler in der Ausbildung rednerischer Declamation und in der Uebung fester Gebundenheit in Schritt und Stellung zu fördern. Das ganze Repertoire, insoweit ausschließlich künstlerische Zwecke den Ausschlag geben durften, stand vorzugsweise unter diesem Gesichtspunkt; selbst theatralische Unmöglichkeiten wie Friedrich Schlegel's Alarcos wurden aufgeführt, sobald sie nur irgend die Anwartschaft hohen Stils für sich hatten. Die Schauspielerschule, die sich unter diesen Einflüssen bildete, mochte den Idealismus bis zur Einseitigkeit treiben, sie mochte, wie ihr die Gegner vorwarfen, ihr schematisches Schönheitsideal oft auf Kosten der Naturwahrheit durchsetzen, das Charakteristische oft ganz zur Seite schieben, anstatt es

durch Schönheit zu klären, ihre geſchichtliche und künſtleriſche Bedeutung iſt dennoch eine unvergeßliche. So groß die Kunſt Schröder's in ihrer ergreifenden genialen Naturwahrheit war, ſie war der Ausdruck der Epoche des bürgerlichen Dramas. Die Weimar'ſche Schule war der Ausdruck der Epoche der hohen und klaſſiſchen Dramen Goethe's und Schiller's. Was dies beſagen will, ſehen wir eben jetzt, da die letzten Ausläufer dieſer Richtung im Ausſterben ſind. Die Kunſt, Verſe zu ſprechen, die ruhige Plaſtik des Spiels geht wieder verloren. Wer noch das Glück gehabt hat, Darſtellungen Goethe'ſcher und Schiller'ſcher Dramen zu ſehen, die noch vom Sinn und Geiſt der Weimar'ſchen Ueberlieferung geweiht und gefeit waren, gewahrt ſchreckhaft, wie bei dem jetzt überall einbrechenden Naturalismus das Drama Goethe's und Schiller's für den Gebildeten bald wieder nur Leſedrama ſein wird.

Allein zu leugnen iſt nicht, daß Goethe grade in ſeinen dramaturgiſchen Anſichten und Beſtrebungen der gewaltſamſten Künſtelei verfiel. Jenes einſeitige Antikiſiren, das ihm in der bildenden Kunſt höchſtes Ziel war, wurde hier unbeſchränktes Grundgeſetz. Nur die Antike als die ſtiliſirte Natur iſt Formenmuſter. Alles geht auf Feierlichkeit und Würde, auf ſcharf abgemeſſene Plaſtik. Die Profilſtellungen oder gar die Rückenwendungen des Schauſpielers, das Sprechen nach dem Hintergrunde — Dinge, die ſich ſelbſt Talma erlaubt hatte — ſind Goethe ein Gräuel. Ja, Goethe wagte ſogar auf die alten Masken zurückzugreifen, weil nur auf dieſe Weiſe die Perſönlichkeit des Künſtlers der Rolle völlig gemäß gemacht werden könne. Zuerſt in Goethe's Paläophron und Neoterpe und in Luſtſpielen von Terenz und Plautus, die eigens zu dieſem Behuf überſetzt und bearbeitet wurden. Zuletzt auch, wie es bereits das Feſtſpiel »Was wir bringen« angekündigt hatte, in der Tragödie. In Schlegel's Jon wurden die Geſtalten der beiden älteren Männer, in Schiller's Bearbei-

tung des Macbeth die von Männern gespielten Gestalten der drei Hexen in Maske und Kothurn vorgeführt. An diese Versuche schloß sich das heitere Maskenspiel Turandot's.

Nichts bezeichnet den Unterschied zwischen dem früheren und jetzigen Antikisiren Goethe's treffender als die fast unbegreifliche Thatsache, daß Goethe, wie Schiller um diese Zeit an Körner berichtet, auf seine Iphigenie jetzt mit Geringschätzung herabsah. Wenn Goethe in einem Briefe an Schiller vom 19. Januar 1802 Iphigenie ganz verteufelt human nennt, und wenn er einmal gegen Riemer (Mittheilungen, Bd. 1, S. 307) äußert, daß, hätte er mehr griechisch verstanden und hätte er das Alterthum mehr gekannt, er Iphigenie nicht geschrieben haben würde, so ist damit gesagt, daß er die schöne Wendung, die uns dieses Gedicht so nahe rückt, daß einzig in die heiligende Milde und Reinheit hoher Weiblichkeit die Lösung des tragischen Conflicts gelegt wird, jetzt wahrscheinlich als allzu modern verschmäht und lieber den antiquarischen Apparat der antiken Tragödie beibehalten haben würde.

Caroline Herder schrieb am 31. Januar 1800, am Tage nach der Aufführung Mahomet's, an Knebel (Liter. Nachlaß Bd. 2, S. 331): »Shakespeare, Shakespeare, wo bist du hin?« Mochten diese Worte zunächst aus persönlicher Verstimmtheit hervorgehen, das richtige Gefühl lag zu Grunde, daß jetzt auch das letzte Band zwischen Goethe und Shakespeare zerrissen sei.

Goethe selbst machte aus diesem Bruch mit Shakespeare kein Hehl. Er, der den Götz gedichtet und der noch vor Kurzem in Wilhelm Meister's Lehrjahren die Tiefe und Herrlichkeit des Shakespeare'schen Genius so verständnißvoll und farbenprächtig geschildert hatte, hat in den 1805 geschriebenen Anmerkungen zu Rameau's Neffen (Bd. 29, S. 331) nur das kühle Wort, daß Shakespeare, ebenso wie Calderon, zwar in Rücksicht auf seine Zeit und Nation betrachtet, vor dem höchsten

ästhetischen Richterstuhl untadelig bestehe, daß aber, mit den Alten verglichen, Shakespeare's Dichtungen nur »barbarische Avantagen« genannt werden könnten, einzig daraus erklärbar, daß durch die romantische Wendung ungebildeter Jahrhunderte das Ungeheure mit dem Abgeschmackten in Berührung gekommen. Nur selten erschienen die Dramen Shakespeare's auf der Weimarer Bühne. Unverändert nur Julius Cäsar, in A. W. Schlegel's Uebersetzung, am 1. October 1803; meist in Umarbeitungen, deren Art aus Schiller's Macbeth und aus Goethe's Romeo und Julie (Hampel'sche Ausg. Thl. 10. S. 571 ff.) deutlich zu ersehen ist. Verirrte sich doch die bekannte Abhandlung »Shakespeare und kein Ende«, die zwar erst aus den Jahren 1813 und 1816 stammt, in der That aber nur die Ansichten und Grundsätze zusammenfaßt, die Goethe während seiner ganzen langjährigen Bühnenleitung in Betreff Shakespeare's verfolgte, in die aberwitzige Behauptung, daß Shakespeare zwar einer der größten Dichter sei, aber von Grund aus untheatralisch! Erst im Alter, nachdem die antikisirenden Einseitigkeiten allmälich wieder verblichen waren, gewann Goethe zu Shakespeare wieder das Verhältniß reiner Hingebung und Bewunderung.

Und Schiller?

Sahen wir ihn schon im Wallenstein die uns fremdartige antike Schicksalsidee verwenden, wie dürfen wir uns wundern, daß er seinen großen Freund nicht nur von Wagniß zu Wagniß begleitete, sondern an unerschrockener Kühnheit ihn sogar überbot?

Der Prolog Schiller's, welcher der Aufführung der Goethe'schen Bearbeitung des Mahomet vorausgeschickt wurde, ist offenbar unter dem Eindruck jenes Briefes von Wilhelm von Humboldt über die französische Bühne geschrieben, der auch auf Goethe einen so tiefen Eindruck hervorbrachte; aber dieser Prolog ist Schiller's vollstes Glaubensbekenntniß. Es ist kein Abfall von

sich selbst, ruft er den Zuschauern zu, wenn grade Goethe, der uns von falschem Regelzwange zur Wahrheit und Natur zurückgeführt, uns jetzt wieder an die Muse der französischen Bühne weist, der wir in den Tagen charakterloser Minderjährigkeit fröhnten. Erschwang zwar der Franke nicht das hohe Urbild des Griechenthums, da unter despotischem Regiment niemals die Blume reiner und schöner Menschlichkeit erblühen kann, so ist seine Bühne doch eine fest abgegrenzte Idealwelt, die wir unter den Wirren und Wildheiten der Stürmer und Dränger verloren haben, und als solche die unabläßige Mahnung an die Hoheit und Reinheit strenger Kunstform.

„Ein heiliger Bezirk ist ihm die Scene:
Verbannt aus ihrem festlichen Gebiet
Sind der Natur nachläßig rohe Töne,
Die Sprache selbst erhebt sich ihm zum Lied.
Es ist ein Reich des Wohllauts und der Schöne,
In edler Ordnung greifet Glied in Glied,
Zum ernsten Tempel füget sich das Ganze,
Und die Bewegung borget Reiz vom Tanze."

„Nicht Muster zwar darf uns der Franke werden,
Aus seiner Kunst spricht kein lebend'ger Geist;
Des falschen Anstands prunkende Gebärden
Verschmäht der Sinn, der nur das Wahre preist.
Ein Führer nur zum Bessern soll er werden,
Er komme wie ein abgeschiedner Geist,
Zu reinigen die oft entweihte Scene
Zum würd'gen Sitz der alten Melpomene."

Racine's Phädra in diesem Sinn für die deutsche Bühne zu bearbeiten, war eine der letzten Beschäftigungen Schiller's.

In die Zweifel Goethe's über die Mustergiltigkeit der Goethe'schen Iphigenie stimmte Schiller vollständig ein. In einem Briefe an Körner vom 21. Januar 1802 nennt er Iphigenie erstaunlich modern und ungriechisch. Und in gleichem Sinn schreibt er am folgenden Tage an Goethe: »Ohne Furien kein Orest.«

Vollends die Bearbeitung Macbeth's. Es ist durchaus irrig, wenn man zuweilen lesen kann, Goethe und Schiller seien in dieser Zeit in ihren Ansichten über Shakespeare auseinandergegangen. Auch Schiller entlehnt jetzt für seine Beurtheilung Shakespeare's seinen Maßstab einzig aus der Antike. Shakespeare ist ihm groß, weil er seiner Meinung nach in Vielem mit der griechischen Tragik übereinstimmt; er sucht über ihn hinauszugehen, wo diese Uebereinstimmung mangelt. Wie aus seinem Briefe an Goethe vom 28. November 1797 erhellt, preist er Shakespeare's Richard III. besonders deshalb als eine der erhabensten Tragödien, die er kennt, weil durch das ganze Stück eine so furchtbar hohe Nemesis waltet, die unmittelbar an die griechische Tragödie erinnert. Und in einem Briefe an Goethe vom 27. April desselben Jahres rühmt er in gleichem Sinn, daß die ungemeine Großheit, mit welcher Shakespeare im Julius Cäsar die Volksscenen behandle, so daß er nur einzelne Gestalten hervorhebe, diese aber aus blos zufälligen Persönlichkeiten zu festen charakteristischen Typen steigere, den Griechen äußerst nahestehe; ein Wort, dessen er in Wallenstein's Lager und namentlich später in den Volksscenen des Wilhelm Tell lebhaft eingedenk war. Ja in der Vorrede zur Braut von Messina steht Schiller nicht an, zu sagen, daß der alte Chor, in das französische Trauerspiel eingeführt, es in seiner ganzen Dürftigkeit darstellen und zunichtemachen, Shakespeare's Tragik dagegen erst ihre wahre Bedeutung geben würde. Was Wunder also, daß Schiller nur um so mehr bemüht war, Macbeth möglichst auf antiken Kothurn zu stellen! Mit so großer Feinfühligkeit diese Bearbeitung dem schauspielerischen Bedürfniß angepaßt ist, sie schneidet dem Kern der Dichtung ins Fleisch. Das Nordische und Volksthümliche ist abgeschwächt und zurückgedrängt. Die in der Urschrift in Prosa geschriebenen Scenen sind in Verse umgesetzt; die der Tragik Shakespeare's

verbundene Komik ist beseitigt; die derben Späße des Pförtners, die zu den Gräueln der Mordnacht im wirksamsten Gegensatz stehen, sind in ein geistliches Morgenlied verwandelt. In die Gestalt Macbeth's sind, namentlich gegen das Ende, reflectirende Züge eingeschoben, die seiner Natur widersprechen. Die Ermordung von Macduff's Gattin und Sohn geschieht hinter der Scene und wird in antiker Art nur erzählt. Und, was der einschneidendste Griff ist, hatte Schiller, wie wir aus seinen Verhandlungen über die Art der Motivirung seines Wallenstein's wissen, schon seit langer Zeit an Shakespeare's Macbeth getadelt, daß statt des Schicksals hier zu viel die eigene Schuld das Unglück des Helden herbeiführe, so sucht er jetzt, so viel es nur irgend geschehen kann, diesen vermeintlichen Fehler Shakespeare's zu verbessern; die Hexen, bei Shakespeare die dunkel gespenstigen Naturwesen des nordischen Volksaberglaubens, erscheinen bei Schiller als die geheimnißvoll hohen Schicksalsgöttinnen, die in den Masken der Furien gespielt wurden.

Es lag in der Natur der Sache, daß diese dramaturgischen Ansichten Goethe's und Schiller's mit ihrem dramatischen Schaffen in der lebendigsten Wechselwirkung standen. Die Geschichte der letzten dramatischen Thätigkeit Goethe's und Schiller's ist eine Geschichte der mannichfachsten Versuche, die Forderungen der modernen und der antiken Tragik mit einander zu versöhnen und zu durchdringen; und zwar so, daß das bestimmende Uebergewicht entschieden auf der Seite der antiken Tragik bleibe.

Goethe's antikisirende Dichtungen.

Achilleis. Die Festspiele. Die natürliche Tochter. Helena. Pandora.

In der Achilleis zuerst betrat Goethe die abschüssige Bahn von dem Gipfel seiner und unserer ganzen neueren Kunst zum

verkünſtelten Alexandrinerthum. Statt ſich, wie in Hermann und Dorothea, aus der Homeriſchen Welt nur Stimmung zu holen, wollte er hier unmittelbar mit Homer wetteifern; und er meinte in dieſem Wetteifer nur dann auf Gelingen hoffen zu dürfen, wenn er, wie ein Brief an Schiller vom 12. Mai 1798 offen ſagt, den Alten ſelbſt in ſolchen Dingen folge, in denen man ſie tadle, und wenn er ſich auch Das zu eigen zu machen ſtrebe, was ihm ſelbſt nicht behage. Das ganze Homeriſche Götterweſen wurde jetzt unverändert aufgenommen, ohne zu bedenken, daß, was den Alten ſinnlich lebendige Perſönlichkeit und herzinnige Glaubensvorſtellung war, dem neueren Dichter nur äußerliche kalte Maſchinerie iſt. Es geſchah, was bei ſo ängſtlich verſtandesmäßiger, bei ſo gelehrt berechneter Art des Schaffens geſchehen mußte. Raſch war Hermann und Dorothea entſtanden, warm aus dem tiefſten Gemüth gequollen. Unſägliche Vorbereitungen wurden für die Achilleis getroffen; das ganze Leben, meint Goethe in einem Briefe an Meyer, werde nicht ausreichen, die ungeheure Breite dieſer Dichtung zu erſchöpfen. Die Achilleis kam trotzalledem nicht über einen knappen Anfang hinaus; und dieſer Anfang läßt nicht bedauern, daß Goethe ſich mißmuthig von der Fortführung abwendete. Wir hören den feinen Kenner Homer's und der alten Plaſtik, aber es fehlt die Einfalt, die heitere Naivetät, die ſinnliche Fülle.

Auch zum Drama wurde Goethe durch ſeine dramaturgiſchen Obliegenheiten und durch den bewundernden Hinblick auf Schiller's dramatiſche Thätigkeit wieder zurückgeführt. Es iſt genau dieſelbe alexandriniſche Formengebung. Eine Anzahl dramatiſcher Dichtungen, die ſich zu der reinen Hoheit Iphigenien's und Taſſo's verhalten wie die Achilleis zu Hermann und Dorothea.

Goethe trug ſich, wie aus einem Briefe Goethe's an Zelter (Bd. 1. S. 17) erhellt, um dieſe Zeit mit einem ernſten Singſpiel »Die Danaiden«, das nach einer ergänzenden Bemer-

kung in Riemer's Mittheilungen (Bd. 2, S. 62) als Fortsetzung und Abschluß von Aeschylus' Schutzflehenden gedacht war. Dem Chor war die Hauptrolle zugetheilt, zu diesem stand Hermione in dramatischem Gegensatz. Wer mag sagen, ob dabei an einen wirklichen Wetteifer mit Aeschylus zu denken ist oder nur an eine cantatenartige Ballade, im Stil der »ersten Walpurgisnacht«, deren Entstehung ebenfalls in das Jahr 1799 fällt?

Zur Feier des Geburtsfestes der Herzogin Amalia am 24. October 1800 dichtete Goethe das Festspiel »Paläophron und Neoterpe«, zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Lauchstädt am 27. Juni 1802 das Festspiel »Was wir bringen«. Seit dem December 1799 keimte in Goethe der Gedanke einer großen Tragödientrilogie »Die natürliche Tochter«. Das Anfangsstück dieser Trilogie wurde 1802 beendet und am 2. April 1803 zum ersten Mal in Weimar aufgeführt. Aus dem Jahr 1800 stammt die Anlage und erste fragmentarische Ausführung der »Helena«, die jetzt der dritte Akt des zweiten Theils des Faust ist. Aus den Jahren 1806 und 1807 stammt »Pandora«.

So verschiedenartig diese Dramen sind, sie kranken insgesammt an der trübsten Allegorie und Symbolik.

Goethe, den Schiller noch vor Kurzem in der Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung als das klassische Urbild eines naiven Realisten geschildert und gepriesen hatte, erscheint hier überall als ein von der Blässe der Reflexion angekränkelter Idealist im schlimmsten Sinn.

Bei einem Dichter, der noch die frisch anmuthigsten Lieder dichtet und der noch die Wahlverwandtschaften dichten kann, sind solche Mißgriffe nicht die Folge sinkender Gestaltungskraft, sondern nur das Ergebniß einer irregeleiteten falschen Kunstanschauung.

Was Goethe von jeher in der antiken Tragik am mächtigsten anzog und was er vor Allem in seinen antikisirenden Dra-

men erſtrebte, das war die feſte plaſtiſche Gemeſſenheit, die ideale Großheit, die ſtreng ſtiliſirte, alles blos Zufällige und Nebenſächliche von ſich abweiſende Klarheit und Weſenhaftigkeit, durch welche ſich die Charaktere der antiken Tragödie ſo ſcharf und beſtimmt von den Shakeſpeare'ſchen Charakteren abſcheiden. Lange Zeit war dieſe Frage das wichtigſte Anliegen des Goethe-Schiller'ſchen Briefwechſels. Vortrefflich hatte Schiller in jenem berühmten Brief vom 4. April 1797 das tiefſte Schöpfungsgeheimniß dieſer Art der Charakterzeichnung ausgeſprochen, indem er hervorhob, daß die Charaktere der antiken Tragödie mehr oder weniger nur idealiſche Masken ſeien, nicht ſowohl eigentliche Individuen als vielmehr nur feſtbegrenzte Typen beſtimmter Stimmungen und Lebenszuſtände, daß ihnen aber trotzalledem auch in dieſer Typik mit wunderbarſter Kunſt die vollſte und lebendigſte Naturwahrheit gewahrt bleibe. Und Goethe hatte dieſer feinſinnigen Auseinanderſetzung nicht nur beigeſtimmt, ſondern er fügte in ſeiner Erwiderung noch das ſchlagende Wort bei, darin eben beſtehe der Unterſchied der antiken und der franzöſiſchen Tragödie, daß die Abſtracta der Griechen Abſtracta des Stils, die Abſtracta der Franzoſen dagegen nur Abſtracta der Manier ſeien. Ja ſogar noch in ſeiner Schrift über Winckelmann aus dem Jahr 1805 rühmt er es als den eigenſten Vorzug der Griechen, daß ſie ſich immer nur an das Nächſte, Wahre und Wirkliche halten und daß ſelbſt ihre Phantaſiebilder immer Knochen und Mark haben. Jetzt aber tritt Goethe in ſeinem dichteriſchen Geſtalten zu dieſer tiefen und richtigen Einſicht in den ſchroffſten und verhängnißvollſten Widerſpruch. Goethe, der auch in ſeiner Naturbetrachtung überall nach Urtypen zu ſuchen gewohnt war, wagt jetzt in ſeinem Haß gegen den herrſchenden unkünſtleriſchen Naturalismus ſogar das Geſetz unverbrüchlicher Naturwahrheit in Frage zu ſtellen; in den Anmerkungen zu Diderot's Verſuch über die Malerei (Bd. 29, S. 413)

wagt er die unverantwortliche Aeußerung, daß, während selbst die treuste Naturnachahmung noch lange kein Kunstwerk erzeuge, ein Kunstwerk, in dem fast alle Natur erloschen sei, noch immer Lob verdienen könne. Mehr und mehr verfiel Goethe in den Irrthum, nicht blos die Charaktere der antiken Tragödie, sondern die Götter- und Heldengestalten der alten Mythe überhaupt, nicht als individuelle Charaktere, sondern ausschließlich nur als bildliche Begriffssymbole, als personificirte Abstracta, als plastische Ausdrucksformen und Sinnbilder bestimmter Empfindungen, Stimmungen, Ideen und Zustände zu betrachten, d. h. die lebensvolle alte sinnige Göttersage in eine symbolische Bildersprache, um nicht zu sagen, in todtes Allegorienwesen zu verflüchtigen. Was also war auf Grund dieser Anschauung natürlicher und folgerichtiger, als daß er sich der bewunderten und erstrebten Typik der Alten nur um so erfolgreicher zu nähern meinte, je mehr er selbst sich in solchen individualitätslosen Idealen, in rein gedankenmäßigen symbolischen und allegorischen Typen bewege? Sei es nun, daß er diese Ideale und Typen frei aus sich selbst schaffe, oder daß er ohne Bedenken an die alte Mythe als an die schönste althergebrachte und eben deshalb allgemein verständliche Bildersprache anknüpfe und, in ihr selbständig fortdichtend, deren Gestalten wie feste Hieroglyphen zur Darstellung der eigenen Anschauungen, Gedanken und Gefühle verwende.

Von beiden Möglichkeiten hat der Dichter Gebrauch gemacht. Zwei Gruppen sind in diesen Dramen deutlich unterscheidbar. Die eine schafft sich ihre eigenen Typen und Symbole, die andere lehnt sich an alte Mythen und mythische Figuren. Die beiden Festspiele »Paläophron und Neoterpe« und »Was wir bringen« und »Die natürliche Tochter« gehören der ersten Gruppe an, »Helena« und »Pandora« der zweiten.

Wir betrachten zunächst die erste Gruppe.

»Paläophron und Neoterpe« und »Was wir bringen« er heben ſich nicht über die Bedeutung gewöhnlicher Gelegenheits ſtücke. Wo ſind die Zeiten, da Wilhelm Meiſter die allegori ſchen Firlefanzereien des pedantiſchen Grafen verſpottete?

Tiefer und eigenthümlicher iſt die Tragödie der natürlichen Tochter.

Riemer's Mittheilungen (Bd. 2. S. 557) erzählen, daß de Entſchluß dieſer Arbeit bereits am 18. November 1799 gefaß und der Plan am 6. und 7. December entworfen wurde. Di Vollendung des erſten Aktes fällt in das Jahr 1801, die Voll endung des Ganzen in die erſten Monate des Jahres 1803. An 2. April 1803 erfolgte die erſte Aufführung.

Die Fabel iſt den im Frühjahr 1798 erſchienenen Denk würdigkeiten der Prinzeß Stephanie Louiſe von Bourbon Conti entlehnt. Doch wird man ſchwerlich fehlgreifen, wenn man be der Wahl dieſer Fabel eine unmittelbare Nachwirkung von Schiller's Wallenſtein annimmt. Hier wie dort als Ausgangs punkt der Handlung eine tragiſche Situation, die nicht durch die eigene Schuld des Helden, ſondern vielmehr durch ein von außen kommendes Schickſalsverhängniß herbeigeführt iſt. Un zwar ſchien dieſe Fabel den unendlichen Vortheil zu bieten, daß was Schiller mit unſäglichen Mühen ſich erſt künſtlich ſchaffen mußte, hier von Hauſe aus durch die Natur des Stoffs ſelbſt gegeben war. Der natürlichen Tochter Schickſal iſt ihre Ge burt. Als das Kind fürſtlicher Eltern zum Anſpruch höchſter Stellung berechtigt und doch als illegitimes Kind von dieſer Stellung ausgeſchloſſen, wird ſie willenlos und ſchuldlos das Spiel und das Opfer eigenſüchtigen Parteigetriebes. Das Schickſal der Heldin iſt, ganz in Aeſchyleiſcher Art, nur der Brennpunkt, in welchem die höheren dämoniſchen Gewalten ſich treffen und zur Erſcheinung kommen.

Und Goethe ging weiter. Der Dichter der natürliche

Tochter begnügte ſich nicht wie der Dichter des Wallenſtein mit dem Antikiſiren des Grundmotivs. Statt dieſes Schickſalsſpiel auf ganz beſtimmten geſchichtlichen Hintergrund zu ſtellen und an ganz beſtimmte geſchichtliche Perſönlichkeiten zu knüpfen, betrachtete er es vielmehr als das höchſte Ziel ſeiner Kunſt, in ſeine Charakterzeichnung nichts aufzunehmen, was nicht voll und rein in die Perſonification allgemeiner philoſophiſcher Begriffe aufgehe. Keine beſtimmte Zeit, kein beſtimmter Ort. Keine Individuen mit beſter perſönlicher Phyſiognomie und Eigenthümlichkeit, ſondern, wie es Schiller in der Vorrede zur Braut von Meſſina ausdrückt, ideale Perſonen und Repräſentanten ihrer Gattung, die das Tiefe der Menſchheit ausſprechen, ganz allgemeine Typen der verſchiedenen Stände und Standesbeſtrebungen. Die Handelnden haben nicht einmal Namen; ſie ſind nur ganz allgemein bezeichnet als König, Herzog, Graf, Weltgeiſtlicher, Gerichtsrath u. ſ. f. Und auch die ganze Handlung ſelbſt iſt rein ſymboliſch. Sie hat nicht ihren Werth und ihre Bedeutung in ſich ſelbſt; das Schickſal und die Geſchichte der natürlichen Tochter iſt nur der Anhalt und die Unterlage, um das Weſen des ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Revolutionstreibens überhaupt zur dichteriſchen Darſtellung zu bringen. Das Ganze ſollte ein Art von Philoſophie und Naturgeſchichte der Revolution ſein. Der Plan iſt in den hinterlaſſenen Entwürfen der beabſichtigten Fortſetzung leicht erkennbar. Im erſten Drama das ariſtokratiſche Parteitreiben; im zweiten Drama die Wirren der Demokratie; im dritten Drama der Zuſammenſtoß und der Vernichtungskampf beider Gegenſätze. Die natürliche Tochter, fürſtlich durch Geburt und Erziehung, dem Volk angehörig durch Heirath und Lebenserfahrung, war offenbar als Vermittlung und Ausgleichung, als Symbol der endlichen Verſöhnung gedacht.

Schiller ſpricht in ſeinen Briefen an Körner und Humboldt ihr anerkennend von dieſer Kunſt der Symbolik, die das Stoff-

artige ganz und gar vertilgt habe und Alles nur als S
eines idealen Ganzen erſcheinen laſſe. Aehnlich ſpricht Ficht
ſeinen Briefen an Schiller. Aber die erſten Aufführungen
Berlin fielen durch. Und die Unbeſtechlichkeit der Geſchi
hat längſt gerichtet. Gewiß reiht ſich dieſe Tragödie in der
ſtiſch klaren Ruhe und Feierlichkeit der Gruppirung, in der
ſagbaren Macht und Muſik ihrer Sprache, in der tiefen Im
keit und Sinnigkeit der Gedanken und Empfindungen
das Allervollendeteſte, was Goethe jemals geſchaffen. A
das Ganze bleibt kalt und wirkungslos und für die Bü
für immer unbrauchbar. Charaktere, die nicht in und d
ſich ſelbſt leben, ſondern nur durch eine außer und über ih
ſtehende Idee bedingt und beſtimmt werden, d. h. Cha
tere, die nicht Selbſtzweck, ſondern nur dienende Mittel f
ſind kaum noch Typen zu nennen; es ſind Marionetten. S
und ſinnliche Erſcheinung fallen unkünſtleriſch auseinan
Körner nennt in einem Briefe vom 22. Juli 1800 das
ſonificiren leerer Abſtracta eine Stümperei des Idealiſir
Und ſchlimmer noch als die Marionettenhaftigkeit der Cha
tere iſt die Unmotivirtheit der Handlung. Es war ein ſchw
Irrthum, daß Goethe dem Umſtand der illegitimen Fr
lichkeit der Heldin die Tiefe der antiken Schickſalsidee ge
zu können meinte! Wo iſt die Unvermeidlichkeit der tr
ſchen Verwicklung? Statt der Hoheit unabänderlicher N
wendigkeit das Peinigende zufälliger Intrigue. Dies war
was Körner fühlte, als er am 24. October 1803 an Sch
ſchrieb, der Stoff ſei zum Theil drückend und widrig und es
ihm leid um die große Kraft, die Goethe daran verwendet.

Und wie ſteht es um die zweite Gruppe, die ſich unmi
bar an die Geſtalten der alten Mythe anſchließt?

Helena iſt eine jener Schöpfungen Goethe's, die ihre ei
langjährige Geſchichte haben. Auf Grund der Volksſage h

ein Zuſammentreffen Fauſt's mit Helena von Anfang an zum Plan des Goethe'ſchen Fauſt gehört. Goethe ſelbſt nennt in einem Brief an Sulpiz Boiſſerée (Bd. 2, S. 445) Helena eine ſeiner älteſten Erfindungen. Doch iſt über Art und Zeit der älteſten Aufzeichnungen nichts bekannt. Wenn Riemer in ſeinen Mittheilungen (Bd. 2, S. 581) berichtet, daß Goethe bereits an den Abenden des 23. und 24. März 1780 der Herzogin Mutter ſeine Helenadichtung vorgeleſen, ſo iſt dies ein Irrthum; Goethe's Tagebuch (vgl. R. Keil: Vor hundert Jahren. 1875. Bd. 2, S. 216) ſpricht lediglich von Haſſe's Oratorium Helena, deſſen Aufführung an jenen Tagen erfolgte. Gewiß iſt, daß, als Goethe im Herbſt 1800 aufs neue an dieſe Dichtung herantrat und ſie eine Zeitlang mit dem größten Eifer fortſetzte, es eine von Grund aus neue Arbeit war, aus ganz anderem Sinn und aus ganz anderen Kunſtanſchauungen erwachſen. In die ächt volksthümliche Art der Fauſtdichtung ſchob ſich eine Dichtung in jambiſchen Trimetern und im Geiſt der griechiſchen Tragödie. Und bald kam auch dieſe Fortführung unerwartet wieder ins Stocken. Seit Schiller's Tod, wie Goethe in einem Brief an Zelter vom 3. Juni 1826 ausdrücklich ſagt, ruhte ſie völlig. Erſt im Winter 1825 — 1826 wurde ſie wieder aufgenommen und vollendet.

Es iſt bekannt und von Goethe ſelbſt mehrfach ausgeſprochen, was die Abſicht dieſes phantasmagoriſchen Zwiſchenſpiels des Fauſt iſt. Die Sage von dem Verlangen Fauſt's nach dem Beſitz der ſchönen Helena wurde vom Dichter benützt, die unbeſiegbare Sehnſucht des modernen Menſchen nach dem Wiedergewinn des antiken Schönheitsideals darzuſtellen. Helena iſt die Perſonification des griechiſch klaſſiſchen Kunſtgeiſtes, Fauſt die Perſonification des mittelalterlich romantiſchen; aus ihrer Vereinigung entſpringt ein Knabe, Euphorion, der das zu erreichende Ziel, das auf die innige Einheit und Durchdringung beider vor-

ausgegangenen Richtungen gerichtete Ideal des modernen Kunſtgeiſtes bedeuten ſoll und für deſſen phyſiognomiſche Ausgeſtaltung Goethe wunderlicherweiſe die weſentlichſten Züge der Geſchichte und Dichtung Byron's entlehnt hat. Ueber das Unzulängliche und Unſtatthafte ſolch allegoriſcher Perſonification kann kein Streit ſein. Nun iſt es allerdings offen vorliegende Thatſache, daß dies leer Allegoriſche erſt in der zweiten Hälfte, deren Abfaſſung dem Greiſenalter Goethe's angehört, in voller Schärfe hindurchbricht. Im erſten älteren Theil erſcheint Helena weit mehr noch als ganz beſtimmte Perſönlichkeit mit allen Eigenheiten und Schickſalen, die ihr das antike Epos und Drama mit ſo erfinderiſcher Fülle gegeben; und die nachdrückliche Hervorhebung der bangen Ahnungen, mit welchen ſie in das Haus des Menelaos zurückkehrt, die feierliche Pracht des jambiſchen Trimeters, die kunſtvolle Nachbildung der feſt abgemeſſenen Wechſelrede und der feingegliederten Chorgeſänge der antiken Tragödie, zeigen aufs unzweideutigſte, wie ernſt es vom Dichter gemeint war, als er am 12. September 1800 an Schiller ſchrieb, das Schöne in der Lage ſeiner Heldin ziehe ihn ſo ſehr an, daß er nicht gringe Luſt habe, auf das Angefangene eine wirkliche Tragödie zu gründen. Nichtsdeſtoweniger iſt es unzweifelhaft, daß von Anfang an das Allegoriſche der Grundidee das Maßgebende war. Dies beweiſt ſowohl der Goethe-Schiller'ſche Briefwechſel, wie vor Allem die gewichtige Stellung, welche Phorkyas-Mephiſtopheles einnimmt. Am 22. October 1826 ſchreibt Goethe an Sulpiz Boiſſerée, im Lauf der Zeit habe die Helenadichtung zwar die mannichfachſten Umbildungen erlitten, immer aber ſeien dieſe Umbildungen in einem und demſelben Sinn geſchehen.

Pandora, in vielfachen Unterbrechungen gearbeitet, ſtammt aus den Jahren 1806 bis 1809. Goethe nennt in einem Briefe an den Grafen Reinhard vom 22. Juni 1808 Pandora ein Drama von wun-

derbarem Inhalt und von seltsamer Form; es werde Mühe kosten, sich hineinzufinden, diese Mühe werde aber nicht ohne Frucht bleiben.

Den Inhalt hat Düntzer's lehrreiche Schrift über Goethe's Prometheus und Pandora (Leipzig 1854) richtig gedeutet. Prometheus ist in dieser Dichtung die Personification des auf das blos Nützliche gerichteten Handwerks, Epimetheus ist die Personification der nach dem Schönen strebenden Kunst, Pandora ist die Personification der reinen Schönheit selbst. Pandora ist von Epimetheus geschwunden, weil dieser sich ihrer in wilder Leidenschaft bemächtigen wollte; und indem jetzt der Dichter ihre Wiederkunft feiert, will er sagen, daß die Schönheit nur Demjenigen zu Theil werde, der mit der Begeisterung still besonnene Idealität verbinde. Es ist der Gegensatz der Sturm- und Drangperiode und der geklärten reifen Kunstidealität. Verstößt aber solche willkürliche Allegorik nicht gegen das Grundgesetz aller künstlerischen Erfindung und Darstellung, gegen das Grundgesetz zwingender Faßlichkeit und Anschaulichkeit? Mit wunderlichster Unbefangenheit nennt Goethe selbst einmal dies Gedicht abstrus. Dunkel zu sein, statt tief zu sein, ist die trübste Art künstlerischer Verirrung. Es ist sicher nicht zufällig, daß hier zuerst sich jene zopfigen Sprachschnörkel finden, die den Stil des Goethe'schen Greisenalters so ärgerlich entstellen.

Und leider verlor sich Goethe in seinem dramatischen Schaffen mehr und mehr in dieses trübe Allegorienwesen. Einige Jahre nachher dichtete er »Das Erwachen des Epimenides«, das der Berliner Volkswitz in ein ironisches »J wie meenen Sie deß?« parodirte. Und wie gern spricht Goethe davon, was er Alles in den zweiten Theil seines Faust »hineingeheimnißt« habe!

Geschichtlich ist leicht erklärbar, wie diese Verirrung entstehen konnte. Je unablässiger man vom Standpunkt reinster Kunstanschauung nach der schlichten Hoheit und Großheit, nach der wesenhaften Gegenständlichkeit und Typik reinster Kunstidealität zurückstrebte, um so schmerzlicher empfand man den

Mangel einer gedankentiefen und doch allgemein bekannten und phantaſievoll durchgebildeten Mythologie, wie eine ſolche der Kunſt der Alten und der Kunſt des Mittelalters die beneidenswertheſten und unermeßlichſten Vortheile bot. Zu derſelben Zeit regt ſich daher daſſelbe Streben auch in der bildenden Kunſt; zunächſt in Carſtens, dann in Thorwaldſen und in Schinkel und in Cornelius und deſſen Schule. Friedrich Schlegel ſprach in ſeinem berühmten »Geſpräch über die Poeſie« (Athenäum 1800. Bd. 3, Stück 1, S. 94 ff.) gradezu die Forderung aus, daß, weil es unſerer Poeſie an einem Mittelpunkt fehle, wie es die Mythologie für die Alten geweſen, das Zeitalter mit Ernſt darauf hinwirken müſſe, eine ſolche Mythologie aus der tiefſten Tiefe des Geiſtes neu hervorzubringen. Trotzalledem iſt es ſchwer begreiflich, daß auch Goethe der ſinnloſen Vorſtellung verfiel, als ob man Mythen erfinden oder doch wenigſtens ſelbſtändig fortbilden könne, indem man altbekannten Namen und Geſtalten ganz neue, ihrer urſprünglichen Bedeutung fremde, vom Künſtler erfundene Einfälle und Gedanken willkürlich unterſchiebt und ſodann dieſe alten Namen und Geſtalten nach Maßgabe der ihnen untergeſchobenen Gedankenverbindungen in ein höchſt äußerliches, ſpitzfindig gewaltſames und darum immer unverſtändliches und ſinnverwirrendes Marionettenſpiel zuſammenwürfelt.

Statt der zwingenden Klarheit der alten Mythe die Willkür ſchlechter Räthſel und Rebus.

In der Dichtung iſt jetzt dieſe gefährliche Verirrung wieder beſeitigt; in der bildenden Kunſt aber, die in ihren Mitteln zum Ausdruck allgemeiner Begriffe und Gedanken ärmer und beſchränkter iſt, wuchert ſie noch immer aufs verderblichſte.

Es iſt Allegorie, nichts als Allegorie. Da aber die Allegorie in üblem Leumund ſteht, verkaufen die heutigen Künſtler die alten allegoriſchen Lumpen unter dem anſpruchsvollen Namen künſtleriſcher Symbolik.

3.

Schiller's letzte Tragödien.

Maria Stuart. Die Jungfrau von Orleans. Die Braut von Meſſina. Wilhelm Tell. Demetrius.

Durch die großartige That der Wallenſteindichtung fühlte ſich Schiller in ſeinem ganzen Weſen gehoben und gekräftigt. In ſtaunenerregender Raſchheit folgten ſich jetzt die bedeutendſten Schöpfungen. Heiter ſcherzte Schiller, daß, erreiche er noch das fünfzigſte Lebensjahr, man ihn auch unter die fruchtbaren Dramendichter zählen werde.

Wir müſſen entſchieden mit dem Vorurtheil brechen, als ſei Schiller immer und überall nur der Dichter der Freiheit geweſen. Dichter der Freiheit war er nur in ſeiner Jugenddichtung. Die Werke der letzten Epoche Schiller's, insbeſondere die Dramen, ſind in der Wahl ihrer Stoffe und in der ganzen Art der Erfindung lediglich durch Schiller's Anſichten über die Bedingungen und Forderungen der künſtleriſchen Form bedingt und beſtimmt. Das höchſte und ausſchließliche Ziel, das Schiller in dieſen Dramen verfolgte, war jenes ernſte und unabläſſige Ringen nach der Reinheit und Hoheit der antiken Tragik, das ſich bereits im Wallenſtein ſo bedeutſam angekündigt und in welchem Schiller ſeitdem durch den ſteten Verkehr mit Goethe ſich nur immer mehr und mehr vertieft und befeſtigt hatte.

Allerdings im Innerſten ſeines Herzens war Schiller trotz aller Verſtimmungen über die Schrecken und Gräuel der franzöſiſchen Revolution nach wie vor ſeiner alten Freiheitsbegeiſterung treu geblieben. Zeugniß ſind die edlen ſtolzen Gedichte »Der

Antritt des neuen Jahrhunderts« und »Dem Erbprinzen von Weimar, als er nach Paris ging.« Und es ist eine sehr denkwürdige Thatsache, welche Caroline von Wolzogen im Leben Schiller's (Th. 2, S. 196) berichtet, daß, als alle Welt voll war vom Ruhm Napoleon's, Schiller mit seiner freien Seele gegen den hartherzigen Despoten und Eroberer den unüberwindlichsten Widerwillen hegte. Aber mit seiner Dichtung Politik machen zu wollen, wie einst in stürmender Jugendzeit, das lag seiner jetzigen Sinnesweise durchaus fern. Was der Grundgedanke aller jener philosophirenden Gedichte ist, die den Uebergang von den philosophischen Abhandlungen zum Wallenstein bilden, die Flucht aus den drückenden Nebeln der Wirklichkeit auf die sonnenheitere Höhe des Ideals, das war und blieb fortan der Kern seines gesammten Denkens und Empfindens. »In des Herzens heilig stille Räume mußt Du fliehen aus des Lebens Drang; Freiheit ist nur in dem Reich der Träume, und das Schöne blüht nur im Gesang!«

Schiller erfaßte die antikisirende Richtung weit tiefer und genialer als Goethe. Nichts von oberflächlicher Allegorie und Symbolik, die die Schwäche der gleichzeitigen und gleichgestimmten dramatischen Dichtungen Goethe's ist. Schiller mit seinem ächt dramatischen Naturell fühlte und wußte, daß die von ihm bewunderte und erstrebte Idealität und Typenhaftigkeit der antiken tragischen Charaktere nicht so leichten Kaufes zu erlangen sei. Und Schiller war nicht der Mann, vor einer auch noch so weitgreifenden Folgerung zaghaft zurückzuschrecken. Er beabsichtigte eine Umwandlung des modernen und dramatischen Stils, wie er von Shakespeare geschaffen und wie er seit Lessing und der Sturm- und Drangperiode namentlich auch in Deutschland zu fast unbedingter Herrschaft gekommen war, von Grund aus.

Es ist von höchster Wichtigkeit, sich diese neuen Stilgrundsätze Schiller's zu klarer Einsicht zu bringen.

Beſonders zwei Grundſätze ſtehen zu dem dichteriſchen Verfahren Shakeſpeare's in ſcharfem und entſcheidendem Gegenſatz.

Zunächſt die durchaus verſchiedene Auffaſſung des Weſens des geſchichtlichen Dramas. In ſeinen engliſchen Hiſtorien und noch mehr in ſeinen Tragödien aus der römiſchen Geſchichte hat Shakeſpeare das unverbrüchliche Muſter der ächt künſtleriſchen Behandlung geſchichtlicher Stoffe aufgeſtellt. Nicht ein äußerliches und willkürliches Zuſammen und Nebeneinander von gegebener Thatſächlichkeit und freier Erfindung, ſondern Herausgeſtaltung und Erlöſung der in den Thatſachen ſelbſt liegenden Poeſie; ganz Wahrheit und ganz Dichtung. Und es liegt in der Natur der Sache, daß ſolche tiefe und ächte Poeſie der Geſchichte nicht ohne eingehende Individualiſirung der handelnden Charaktere und nicht ohne umſtändliche Ausmalung der mitwirkenden Zeit- und Ortverhältniſſe beſtehen kann. Wie aber wäre dieſe unumgänglich realiſtiſche Haltung mit Schiller's jetzigem Standpunkt vereinbar geweſen? Schon am 4. April 1797 hatte Schiller an Goethe geſchrieben, daß der Neuere ſich allzu mühſelig und ängſtlich mit Zufälligkeiten und Nebendingen herumſchlage und, über dem Beſtreben, der Wirklichkeit recht nahezukommen, ſich mit dem Leeren und Unbedeutenden belade, dabei aber Gefahr laufe, die tiefliegende Wahrheit zu verlieren, worin eigentlich alles Poetiſche liege. Was Wunder alſo, daß jenes gewaltſame Schalten mit der geſchichtlichen Unterlage, das ſchon im Fiesco und vornehmlich im Don Carlos ſo bedenklich hervortritt, jetzt förmlich einen Freibrief erhielt und zu feſter Kunſtlehre erhoben wurde? In einem Brief an Goethe vom 20. Auguſt 1799 ſagt Schiller bei Gelegenheit ſeiner beabſichtigten Warbecktragödie, welcher er ſchon damals lebhaft nachging: »Die Geſchichte ſelbſt iſt zwar ſo gut wie gar nicht zu gebrauchen, aber die Situation im Ganzen iſt ſehr fruchtbar; überhaupt glaube ich, daß man wohl thun würde, immer nur die allgemeine Situation der Zeit und der Perſonen

aus der Geſchichte zu nehmen und alles Uebrige poetiſch frei zu erfinden, wodurch eine mittlere Gattung von Stoffen entſtände, welche die Vortheile des hiſtoriſchen Dramas mit dem erdichteten vereinigte.« Goethe antwortete: »Es iſt gar keine Frage, daß, wenn die Geſchichte das ſimple Factum, den nackten Gegenſtand hergiebt, und der Dichter Stoff und Behandlung, man beſſer und bequemer daran iſt, als wenn man ſich des Ausführlicheren und Umſtändlicheren der Geſchichte bedienen ſoll; denn da wird man immer genöthigt, das Beſondere des Zuſtandes mitaufzunehmen, man entfernt ſich vom rein Menſchlichen und die Poeſie kommt ins Gedränge.«

Treffend iſt das geſchichtliche Drama Schiller's zum Unterſchied vom geſchichtlichen Drama Shakeſpeare's das mythiſche genannt worden.

Und zweitens die durchaus verſchiedene Wendung des tragiſchen Grundmotivs. In Shakeſpeare's Tragödie iſt die Charakteriſtik vornehmlich auch deshalb eine ſo ſcharf individualiſirende, weil Shakeſpeare's Tragödie eben Charaktertragödie iſt, d. h. weil ſie ganz dem modernen Freiheitsbewußtſein gemäß den tragiſchen Untergang des Helden einzig und allein auf deſſen ſchuldvolle That, und die Entſtehung dieſer ſchuldvollen That auf die vielverſchlungenen Tiefen ſeines Seelenlebens gründet. Die antike Tragödie wird dagegen mit Recht als Schickſalstragödie bezeichnet, denn ſie legt das Hauptgewicht nicht auf die Charaktere, ſondern, wie ſchon Ariſtoteles hervorhebt, auf die Handlung; die tragiſche Schuld, die in der modernen Tragödie bereits ſelbſt ſich aus der Charakterentwicklung lebendig vor unſeren Augen herausſpinnen muß, wird in der antiken Tragödie entweder durch Götterverhängniß oder durch eine ſchickſalgleiche Verkettung der äußeren Umſtände herbeigeführt, und die Charaktere kommen nur inſoweit in Betracht, als es gilt, die Art und Weiſe der Einwirkung des Schickſals auf die Menſchen darzuſtellen. Die

moderne Tragödie ist Darstellung des innerlich nothwendigen Werdens der schuldvollen Verwicklung und der Katastrophe zugleich; die antike Tragödie ist meist nur Darstellung der Katastrophe allein. Was Wunder also, daß Schiller, der diesen engen Zusammenhang der Charakteristik mit der Gesammtanlage sehr wohl erkannte, die Axt an die Wurzel legte und nunmehr auch die letzten Reste der Charaktertragödie, die er im Wallenstein noch beibehalten hatte, entschlossen beseitigte? All sein Streben ist jetzt vor Allem darauf gerichtet, eine neue und eigenthümliche Art der Motivirung zu finden, die im heimischen Grund und Boden wurzle und doch, der antiken Art der tragischen Motivirung möglichst entsprechend, der Charaktergestaltung des modernen Tragikers dieselbe plastische Einfachheit und Großheit zu sichern vermöge, die der Charaktergestaltung des antiken Tragikers durch die antike Glaubens- und Lebensanschauung ganz von selbst geboten war.

Lediglich aus diesem Gesichtspunkt sind die Tragödien Schiller's, welche auf den Wallenstein folgten, zu betrachten und zu erklären.

Am einseitigsten tritt dieses Experimentiren in den drei ersten Stücken hervor, in Maria Stuart, in der Jungfrau von Orleans und in der Braut von Messina. Sollten doch »Die Malteser«, die ihn schon jetzt vielfach beschäftigten, ein Drama ganz und gar in griechischer Form werden; mit Chor und ohne Eintheilung in Akte!

Maria Stuart.

Wallenstein's Tod war am 20. April 1799 zum ersten Mal aufgeführt worden. Und bereits wenige Tage darauf, am 26. April, begann Schiller, wie aus den Randbemerkungen seines Kalenders (Stuttgart 1865. S. 75) zu ersehen ist, die Vor-

ſtudien über die Geſchichte der Maria Stuart. Am 4. Juni wurde die erſte Hand an die Ausarbeitung gelegt. Erkrankung Schiller's ſelbſt und eine ſchwere Krankheit der Frau, ſowie die im December erfolgende Ueberſiedelung nach Weimar ließen die Fortführung nur langſam vorſchreiten. Doch wenig über ein Jahr nach dem Beginn, am 9. Juni 1800, war das Ganze beendigt. Am 14. Juni war die erſte Aufführung. Noch während der Dichter am letzten Akt ſchrieb, war das Stück einſtudirt worden.

Schon 1783 in Bauerbach hatte Schiller einmal dieſen Stoff ins Auge gefaßt; Don Carlos war an die Stelle getreten. Denken wir an den erſten Entwurf des Don Carlos, ſo kann kein Zweifel ſein, daß damals die kirchlichen Stürme der Zeit, die jeſuitiſchen Umtriebe Maria's und ihrer Partei, der eigentliche Vorwurf geworden wären. Jetzt aber war es einzig und allein die hohe Tragik des Leidens, die den Dichter anzog und deren eindringlichſter Ausgeſtaltung er alle ſeine Kunſt zuwendete.

Die Tragödie der Maria Stuart iſt der Verſuch, ſich der antiken Tragik dadurch anzuähnlichen, daß nur die Kataſtrophe, das Hereinbrechen der Vernichtung, zur Darſtellung kommt.

Hatte Schiller in einem Brief an Goethe vom 2. October 1797 als den eigenſten Vorzug des Königs Oedipus geprieſen, daß dieſe Dichtung gleichſam nur eine tragiſche Analyſis ſei, daß ſie nur herauswickle, was ſchon da ſei und von Anbeginn als vollendete unabänderliche Thatſache auftrete, und hatte er in dieſem Briefe daran gezweifelt, daß aus weniger fabelhaften Zeiten und ohne Beihilfe des Orakelglaubens ein für reine und einfache Behandlung gleich günſtiger Stoff jemals wiedergefunden werden könne, ſo meinte er jetzt in der Geſchichte der Maria Stuart dieſes gewünſchte Gegenſtück gefunden zu haben. Bereits am erſten Tage, da er dieſen Plan in Angriff nahm, am 26. April 1799, ſchrieb er an Goethe, er ſehe eine

Möglichkeit, den ganzen Gerichtsgang zugleich mit allem Politischen auf die Seite zu bringen und die Tragödie sogleich mit der Verurtheilung anzufangen; und am 18. Juni setzte er hinzu, die vorzüglichste tragische Eigenschaft seines Stoffs sei, daß man die Katastrophe sogleich in den ersten Scenen sehe und daß man, indem die Handlung sich davon wegzubegeben scheine, ihr nur immer näher und näher geführt werde. Nicht Darstellung eines rücksichtslos vorschreitenden und durch diese Einseitigkeit sich in Schuld verstrickenden Handelns, sondern Darstellung des Leidens oder, um Schiller's Ausdruck beizubehalten, Darstellung des Zustandes. Neben Sophokles und Aeschylus studirte Schiller, wie aus seinen Briefen und aus den Aufzeichnungen seines Kalenders hervorgeht, zu diesem Behuf besonders Euripides.

Mit bewunderungswürdigster Meisterschaft ist die Hauptgestalt behandelt. Maria, jugendlicher gehalten als die Geschichte an die Hand gab, ist angethan mit allem Zauber weiblicher Schönheit und Liebenswürdigkeit; laut redende Zeugen sind Leicester's und Mortimer's Liebe und Elisabeth's Eifersucht. Wohl lasten auf ihrer Seele blutige Frevel, die sie in heißblütiger Jugendzeit und in bethörender Machtfülle verschuldet; aber die schweren Prüfungen haben sie innerlich geläutert und in langer Buße ist sie nur um so milder und selbstloser geworden. Ihr ganzes Unrecht ist ihr gutes Recht auf England. Die aufjubelnde Lust, da sie zum ersten Mal die finsteren Kerkerwände verlassen und sich in der freien Luft des Gartens ergehen darf, der Kampf zwischen demuthsvoller Ergebung und dem stolzen Emporflammen beleidigter Würde in der Begegnung mit der Königin, die ungebeugte Hoheit und der verklärte Friede ihrer letzten Augenblicke, sind von der Tiefe und Innigkeit ächtester Poesie, deren hinreißender Kraft sich kein fühlendes Herz entziehen kann. Und von nicht minder bewunderungswürdiger Meisterschaft ist die kunstvolle Anlage und Führung der Handlung. Sie ist der

antiken Tragödie, namentlich dem König Oedipus, mit feinſtem Sinn nachgebildet. Unabwendbar ſchwebt vom erſten Anbeginn das Verhängniß über der raſtlos Verfolgten. Das Urtheil iſt gefällt, der böſe Wille der mächtigen Gegnerin erſchrickt ſelbſt nicht vor geheimem Mordanſchlag, mit banger Furcht harren wir des leidvollen Ausgangs. Und Alles, was Rettung zu verheißen ſcheint, der Eifer Mortimer's, das Einverſtändniß mit Leiceſter, zieht die Schlingen nur um ſo dichter zuſammen. Der Höhepunkt iſt das Zuſammentreffen der beiden Königinnen. Mag auch dieſer Scene, die Schiller ſelbſt in ſeinen Briefen eine moraliſche Unmöglichkeit nennt und die er dennoch durchaus glaubhaft zu motiviren verſtanden hat, nicht der Vorwurf zu erſparen ſein, daß der ſchonungslos herausfordernde Hohn Eliſabeth's aus der tragiſchen Hoheit herausfällt, ſie iſt ganz in antiker Weiſe der entſcheidende Umſchwung. Was Maria als höchſte Glückswendung betrachtet hatte, wird ihr Unglück; das jahrelang Erflehte wird ihr zum Fluch. Nirgends iſt Schiller der furchtbaren tragiſchen Ironie, welche das Ergreifende der Sophokleiſchen Kunſt iſt, wieder ſo nahegekommen.

Gleichwohl iſt Maria Stuart in ihrem Grundmotiv die ſchwächſte Tragödie Schiller's.

Um gemäß ſeiner Anſchauung über die Bedingungen und Forderungen künſtleriſcher Idealität die Handlung zu vereinfachen, und vor Allem, um den rein menſchlichen Antheil am Geſchick Maria's nicht zu ſchwächen, ſuchte der Dichter alles Politiſche und Geſchichtliche möglichſt zurückzudrängen. Der große geſchichtliche Hintergrund, der politiſche Antrieb der Gegner wird nur angedeutet, er iſt nicht das ausſchließlich und zwingend Beſtimmende. Damit aber hat ſich der Dichter den feſten Boden ächter Tragik genommen. Was in der Geſchichte ein großer weltgeſchichtlicher Kampf, eine unerbittliche Nothwendigkeit war, erſcheint in der Dichtung nur als kleinliche ſelbſtſüchtige Gehäſſigkeit. Eliſabeth

fürchtet nicht blos die Prätendentschaft Maria's; sie ist auch eifersüchtig auf deren sie überstrahlende Schönheit. Wie sehr Schiller grade dieses Motiv hervorgehoben wissen wollte, erhellt aus einem Briefe an Iffland (Teichmann's Lit. Nachlaß. S. 211), in welchem er ausdrücklich verlangt, daß Elisabeth von einer Schauspielerin dargestellt werde, welche Liebhaberinnen zu spielen pflege; Alles liege daran, daß Elisabeth noch eine junge Frau sei, welche Ansprüche machen dürfe; Maria sei etwa fünfundzwanzig, Elisabeth höchstens dreißig Jahre alt. In Weimar wurde Elisabeth von Caroline Jagemann gespielt, die im Wallenstein die Thekla spielte. Und Burleigh erscheint nicht als ruhig besonnener Staatsmann, dessen einziger Beweggrund der Staatsvortheil ist, sondern nur als Intriguant, der — man weiß nicht recht warum? — nicht eher ruht, als bis der längst ersehnte Schlag erfolgt ist. So wird die Niederlage Maria's durchaus untragisch; nur peinigend, nicht tragisch erhebend und versöhnend. Nur die Gewalt, die grausame Uebermacht, siegt.

Schiller selbst hat dies gefühlt. Um diesen niederdrückenden Eindruck zu mildern und die Reinheit ächter Tragik zu retten, werden die frevelhaften Jugendvergehungen Maria's in den Vordergrund gestellt. Maria's Tod soll als die zwar späte, aber gerechte Sühne derselben erscheinen. Sogleich bei dem ersten Auftreten Maria's wird uns die unglückselige That der Ermordung Darnley's in das Gedächtniß gerufen, und ahnungsschwer spricht Maria die Ueberzeugung aus, daß auch an ihr diese blutige That sich blutig rächen werde. Und dies ist auch der Sinn jener berühmten Abendmahlsscene, an der selbst der sonst so vorurtheilsfreie Herzog Karl August Anstoß nahm, die aber durch den katholisirenden Grundzug Maria's künstlerisch durchaus gerechtfertigt ist. Unmittelbar vor ihrem Tod betheuert die Unglückliche noch einmal vor Gott, daß sie in Betreff jener Anklagen, derentwegen sie den Tod erleide, unschuldig auf das Blutgerüst steige; aber —

ſo fügt ſie in frommer Ergebung hinzu — »Gott würdigt mich, durch dieſen unverdienten Tod die frühe ſchwere Blutſchuld abzubüßen.« Doch dies Alles iſt kein Erſatz für das unumſtößliche Grundgeſetz der poetiſchen Gerechtigkeit, daß Schuld und Strafe in innerem nothwendigem Zuſammenhang ſtehen, daß ſie ſich wie Grund und Folge zueinander verhalten müſſen. Die Siegerin Eliſabeth mag dann noch ſo ſchrecklich den Furien ihres verletzten Gewiſſens anheimfallen, ſie mag von den Beſten ihrer Umgebung, wie von Schrewsbury, verachtet und verlaſſen werden, der Stachel bleibt. Schiller wollte das leidvolle Hereinbrechen eines unabwendbaren Verhängniſſes ſchildern, und er ſchilderte einen Juſtizmord.

Die dramatiſchen Entwürfe »Die Herzogin von Zelle« und »Die Kinder des Hauſes«.

In den von Schiller's Tochter, Emilie von Gleichen-Rußwurm, herausgegebenen »Dramatiſchen Entwürfen Schiller's« (Stuttgart 1867. S. 71) iſt ein Tragödienplan »Die Herzogin von Zelle« enthalten, der offenbar in die Zeit der Erfindung oder Ausführung der Maria Stuart gehört. Es iſt wohl einer jener Entwürfe, von denen Schiller in ſeinem Brief an Goethe vom 19. März 1799 ſpricht. Die Herzogin iſt mit dem Kurprinzen von Hannover vermählt; aber die Unebenbürtige wird von dem ſtolzen Hof, der ſeinen Blick nach der engliſchen Krone richtet, harter Kränkung ausgeſetzt, wird von dem liebloſen unwürdigen Gemahl grauſam zurückgeſtoßen. In hilfloſer Verzweiflung flieht ſie; unter dem Schutz des Grafen Königsmark. Sie iſt rein wie die Unſchuld; aber durch die Verbindung mit dem Grafen fällt jetzt unwiderlegbar der Anſchein von Schuld auf ſie. Der Entwurf ſelbſt ſtellt die Parallele mit Maria Stuart deutlich vor Augen. Auch hier die Schilderung eines leidenden Frauengemüths, das von unentrinn-

baren äußeren Verhältniſſen erbarmungslos erdrückt wird. Auch hier der ſchneidende Umſchwung der Handlung, daß grade das Mittel, welches die Heldin zu ihrer Rettung erwählt, zu ihrem Untergang ausſchlägt. Auch hier eine Kataſtrophe, die weſentlich darauf hinausging, die Erhabenheit der auch im Unglück unwankbaren Seelengröße zu feiern. Es iſt nicht blos für dieſen Entwurf, ſondern auch für den Schluß der Maria Stuart ſehr bezeichnend, wenn der Dichter (S. 90) von dieſer Schlußwendung ſagt: »Die ſchlechten Menſchen triumphiren, aber Unſchuld und Seelenadel bleiben doch ein abſolutes Gut; das Edle ſiegt, auch unterliegend, über das Gemeine und Schlechte.«

Beſonders lehrreich aber iſt der Tragödienplan »Die Kinder des Hauſes«; vgl. Werke Bd. 7, S. 363 ff. Ein Notizblatt in Schiller's Kalender, auf welchem ſich der Dichter faſt alle ſeine Dramen, ſowohl die ausgeführten wie die unausgeführten verzeichnet hat, ſetzt dieſen Plan ausdrücklich zwiſchen Maria Stuart und die Jungfrau von Orleans.

Man erſtaunt, auf welche wunderlichen Wege Schiller in ſeinem Suchen nach einem Erſatz der antiken Schickſalsmotivirung geführt wurde! Narbonne, ein reicher angeſehener Mann im mittleren Alter, hat ſeinen Bruder ermordet und deſſen Kinder ausgeſetzt, um ſich des Vermögens deſſelben zu bemächtigen. Nach langen Jahren macht er bei der Polizei eine Unterſuchung über einen ihm geſtohlenen Schmuck anhängig, und dieſe Unterſuchung führt zur Entdeckung des Mordes. Selbſt Schiller würde nicht vermocht haben, dieſen bedenklichen Stoff aus der beängſtigenden Stickluft des Criminalgeſchichtlichen herauszuheben. Und was war der Anlaß und Zweck dieſer Erfindung? Wir ſehen es aus den handſchriftlichen Aeußerungen, welche K. Hoffmeiſter in ſeinen Supplementen (Bd. 3, S. 248) aufbewahrt hat. »Die Nemeſis«, ſagt Schiller, »treibt Narbonne, die Polizei in Bewegung zu ſetzen, und er kann dann das Räderwerk nicht mehr hemmen;

ſeine Sicherheit führt ihn zum Fall; er ſelbſt holt ſich das Haupt der Gorgonen herauf«. Ja dieſe Idee, die Polizei als die waltende Vorſehung und Schickſalsmacht des modernen Lebens zu faſſen, wurzelte ſich in Schiller ſo tief ein, daß er dieſen erſten Entwurf ſpäter ſogar bedeutend erweiterte. Dieſe Erweiterung erſcheint in jenem Kalenderverzeichniß zwiſchen der Jungfrau von Orleans und der Braut von Meſſina; ſie führt den Titel: »Die Polizei, ein Schauſpiel« (vergl. Hoffmeiſter ebend. S. 240.) In einem dramatiſchen Sittengemälde aus der Zeit Ludwig's XIV. ſollte aus dem bunten Gewühl der mannichfaltigſten Geſtalten der Pariſer Welt die Polizei gleich einem Weſen höherer Art emporſchweben, in die geheimſten Tiefen dringend, dem Schuldigen furchtbar, dem Unſchuldigen rettende Hilfe, oft aber ungeſtraft auch ſelbſt Verbrechen ausübend.

Wer erblickt Schiller gern in der Nachbarſchaft von Eugen Sue's Pariſer Geheimniſſen? Der Genius der Schönheit hat Schiller vor der Ausführung dieſer Entwürfe bewahrt.

Die Jungfrau von Orleans.

Am 1. Juli 1800, vierzehn Tage nach der erſten Aufführung der Maria Stuart, wurde von Schiller die Tragödie der Jungfrau von Orleans begonnen; am 16. April 1801 war ſie vollendet. Am 23. Nov. erfolgte die erſte Aufführung in Berlin.

Nicht, wie meiſt geſchieht, aus romantiſchen Neigungen Schiller's iſt dieſe ebenſo eigenthümliche als bedeutende Conception abzuleiten, ſondern einzig aus ſeiner antikiſirenden Richtung.

In der Jungfrau von Orleans wagte Schiller das kühne Wagniß, ganz nach dem Vorgang der antiken Tragödie als Grundmotiv das unmittelbare beſtimmende Eingreifen der Götter, ein ſchickſalgleiches unübertretbares Göttergebot hinzuſtellen, und dieſes Göttergebot ebenſo an die chriſtlichen Glau-

bensvorſtellungen zu knüpfen, wie dem griechiſchen Dichter das Schickſalsmotiv aus den griechiſchen Glaubensvorſtellungen erwuchs. An die Stelle des antiken Schickſals tritt der mittelalterlich chriſtliche Wunderglaube.

Einer Jungfrau, die bis dahin friedlich auf ihren väterlichen Triften als Schäferin die Heerden weidete, war ſichtbarlich die Mutter Gottes erſchienen und hatte zu ihr geſprochen:

„Ich bin's. Steh auf, Johanna! Laß die Heerde.
Dich ruft der Herr zu einem anderen Geſchäft!
Nimm dieſe Fahne! Dieſes Schwert umgürte Dir!
Damit vertilge meines Volkes Feinde
Und führe Deines Herren Sohn nach Rheims
Und krön' ihn mit der königlichen Krone!"

Und zwar bindet die Heilige dieſen Ruf an eine ganz beſtimmte Bedingung. Als die Jungfrau ſchüchtern demüthig einwendet:

— „Wie kann ich ſolcher That
Mich unterwinden, eine zarte Magd,
Unkundig des verderblichen Gefechts!"

da verſetzt die Mutter Gottes:

„Eine reine Jungfrau
Vollbringt jedwedes Herrliche auf Erden
Wenn ſie der ird'ſchen Liebe widerſteht."

Dieſer göttliche Auftrag und deſſen Bedingung iſt das Grundmotiv. Der Dichter hat dafür geſorgt, ihn in ſeinem ganzen Gewicht hervorzuheben. Die Jungfrau wiederholt ihn immer und immer wieder zu den verſchiedenſten Zeiten und bei den verſchiedenſten Anläſſen.

Ueber der ganzen Erſcheinung der Auserwählten liegt etwas über das gewöhnliche Menſchendaſein Hinausgehobenes, liegt der Glanz und die Weihe des Seheriſchen und Dämoniſchen, die gotttrunkene Verzückung und die feierliche Erhabenheit alt-

teſtamentariſchen Prophetenthums. Und doch iſt dieſe göttliche Sendung zugleich ihr Verhängniß. Nur »als reine Jungfrau, fern von den ſündigen Flammen eitler Erdenluſt« kann ſie ihr hohes Werk vollbringen; gleichwohl iſt ſie nur ein elend ſchwaches Erdenweib, der ein fühlendes Herz im Buſen ſchlägt.

So eben hat die gottgeweihte Jungfrau, als nach wundergleichem Sieg die Beſten Frankreichs um ſie warben, ihre unwandelbare Beſtimmung noch einmal ſtolz und zuverſichtlich am Hofe ihres Königs ausgeſprochen (3, 4):

„Berufen bin ich zu ganz anderm Werk,
Die reine Jungfrau nur kann es vollenden.
Ich bin die Kriegerin des höchſten Gottes
Und keinem Manne kann ich Gattin ſein.
— — — — —
Weh mir, wenn ich das Rachſchwert meines Gottes
In Händen führte und im eitlen Herzen
Die Neigung trüge zu dem ird'ſchen Mann!
Mir wäre beſſer, ich wär nie geboren!
Kein Wort mehr, ſag ich Euch, wenn Ihr
Den Geiſt in mir nicht zürnend wollt entrüſten!
Der Männer Auge ſchon, das mich begehrt,
Iſt mir ein Grauen und Entheiligung."

Ach, da wird die Hohe, Stolze, Gotterfüllte unverſehens zum ſchwachen irdiſchen Weibe. Ein Mann aus dem feindlichen Lager, den ſie unerbittlich dem Tode weihen wollte, hat ihr Herz zu irdiſcher Liebe entzündet. Sie liebt den feindlichen Führer, welchen ſie haſſen ſollte. Schaudernd und in ihrem Innerſten geknickt, fühlt ſie ſich unwürdig, fernerhin die heiligen Waffen zu führen.

„Wer? Ich? Ich eines Mannes Bild
In meinem reinen Buſen tragen?
Dies Herz, von Himmelsglanz erfüllt,
Darf einer ird'ſchen Liebe ſchlagen?
Ich, meines Landes Retterin,
Des höchſten Gottes Kriegerin,
Für meines Landes Feind entbrennen?
Darf ich's der keuſchen Sonne nennen
Und mich vernichtet nicht die Scham?"

Zur hohen Himmelskönigin ruft sie angstvoll hadernd:

„Mußtest Du ihn auf mich laden,
Diesen furchtbaren Beruf!
Konnt ich dieses Herz verhärten,
Das der Himmel fühlend schuf?

Willst Du Deine Macht verkünden
Wähle sie, die rein von Sünden
Stehn in Deinem ew'gen Haus;
Deine Geister sende aus,
Die Unsterblichen, die Reinen,
Die nicht fühlen, die nicht weinen!
Nicht die zarte Jungfrau wähle,
Nicht der Hirtin weiche Seele!

Kümmert mich das Loos der Schlachten,
Mich der Zwist der Könige?
Schuldlos trieb ich meine Lämmer
Auf des stillen Berges Höh.
Doch Du rissest mich in's Leben,
In den stolzen Fürstensaal,
Mich der Schuld dahinzugeben,
Ach, es war nicht meine Wahl."

Die Jungfrau hat die Bedingung ihrer göttlichen Sendung verletzt. An diesem Schuldbewußtsein reibt sie sich auf. Als nun in der Krönungsscene in Rheims vor dem versammelten Volk ihr eigener Vater auftritt und laut gegen sie die gräßliche Anklage schleudert, nicht zu den Heiligen und Reinen, sondern der Hölle gehöre sie, und als nun gar heftige und immer neue und stärkere Donnerschläge dieser schrecklichen Aussage die göttliche Bestätigung geben, da fühlt sie sich vom fürchterlichen Strafgericht, von der »Schickung« Gottes ereilt und wagt es nicht, sich von der Anklage und dem schändlichen Verdacht der bösen Zauberei zu reinigen. Geächtet und verstoßen, im herbsten Elend irrt sie im Lande umher, das sie vom Feinde errettet hat und das ihr eben noch jubelnd zu Füßen gelegen. Süßer Friede ist in ihre Brust gekommen, daß die göttliche Sendung von ihr ge-

nommen iſt, für die ſie zu ſchwach war; willig läßt ſie ſich von den ſie ereilenden Feinden ergreifen; durch ihren Tod will ſie ihre Schuld büßen. Lionel, der einſt ihr Herz berückt und ſie ihrem hohen Beruf untreu gemacht hatte, ſchützt ſie vor dem erbetenen Tode. Er fleht um ihre Liebe. Aber ſie hatte nur gefehlt in ſchwacher Stunde; jetzt hat ſie ſich überwunden. Einzig wieder das Vaterland, dem ihr Leben geweiht war, thront in ihrer Seele. Und als nun die Schlacht immer wilder und wilder um ſie umhertobt, als gar der König gefangen wird, da zerreißt ſie mit dämoniſcher Kraft die ſchweren Bande, in die ſie gefeſſelt iſt, ſtürzt hinaus in das Kriegsgetümmel, befreit den König, erkämpft den letzten entſcheidenden Sieg. Indem ſie ſich ſelbſt überwunden, iſt ſie dennoch, wie ihr auferlegt war, die Befreierin des Vaterlandes geworden.

Machtvoll iſt der verklärende Schluß, der offenbar dem Schluß des Sophokleiſchen Oedipus auf Kolonos nachgebildet iſt. Durch ihre irdiſche Schwäche iſt die Jungfrau der irdiſchen Natur verfallen. Früher in allen Schlachten unverletzlich, muß ſie jetzt den Sieg mit dem Preis ihres Lebens bezahlen. Aber durch ihre Selbſtüberwindung iſt ſie entſühnt, iſt ſie geheiligt und verklärt. Hier auf Erden ſteht ſie da als die Gottgeſendete, von allem Verdacht freigeſprochen, als Heilige verehrt und angebetet, droben aber zieht ſie mit ihrer Fahne ein, die ſie treu getragen hat, und der Himmel öffnet ihr mit roſigem Scheine ſeine goldenen Thore, im Chor der Engel ſteht die Mutter Gottes und ſtreckt ihr die Arme mild lächelnd entgegen. »Kurz iſt der Schmerz und ewig iſt die Freude.«

Es hat in gewiſſem Sinn ſeine Berechtigung, wenn Goethe die Jungfrau von Orleans die künſtleriſch vollendetſte Dichtung Schiller's nennt. Der Grundton der Heldin und damit der Grundton des ganzen Stücks iſt das viſionäre Traumleben mittelalterlicher Glaubensinnerlichkeit, die die innere Stimme religiöſer

Begeisterung fromm verzückt als ein unmittelbar Jenseitiges, als gottbegnadigte Wundererscheinung empfand und anschaute. Alles kam daher darauf an, einerseits das Wunderhafte und Uebernatürliche auf seine natürlichen psychologischen Grundlagen zurückzuführen, denn sonst würden wir nur in leerer und haltloser Phantastik weilen, und andererseits doch die Poesie einer dämonischen Natur, die in der unbedingten Selbstgewißheit ihrer göttlichen Sendung mit nachtwandlerischer Kühnheit und Sicherheit die Schranken und Hemmnisse des gewöhnlichen menschlichen Wollens und Handelns weit überschreitet, zu voller Geltung zu bringen. Mit unvergleichlichster Genialität hat der Dichter diese hohe seherhafte Gestalt erschaut und geschaffen; glaubhaft und doch ganz und gar umgeben von der Glorie der gefeiten Streiterin Gottes. Und mit diesem gottbegeisterten Schwung der jungfräulichen Heldin steht die schwärmerische Tiefe der lyrischen Empfindung, die sich gern in biblischen Redewendungen bewegt und in den reichsten Tönen und in den mannichfaltigsten Versmaßen immer wieder auf die gotterfüllte Innerlichkeit der Grundstimmung zurückweist, steht der rasch dramatische Gang der hochgestimmten Handlung, steht der feierliche und doch ganz ungezwungen sich aus der Sache selbst ergebende Glanz und Pomp der Scenerie, der sogar in einzelnen gehobenen Momenten die Hilfe der Musik heranzieht, im innigsten und wirksamsten Einklang. Das Ganze ist getragen und durchglüht von der bannenden Macht feierlicher Festlichkeit. Je tiefer und allseitiger Sinn und Gemüth erregt sind, um so empfänglicher öffnen sie sich den Ahnungsschauern des geheimnißvoll Ueberirdischen.

Aber so durchdacht und lebenswarm die Ausführung ist, die Gewaltsamkeit, daß das Grundmotiv nur im Sinn eines äußeren willkürlichen Göttergebots gefaßt ist, rächt sich.

Wie das Göttergebot ein äußerliches ist, so kann auch die Schuld nur höchst äußerlich herbeigeführt werden. Urplötzlich, ohne alle psychologische Vermittlungen und Uebergänge,

tritt unverſehens die Jungfrau aus ihrer gottgeweihten Ekſtaſe heraus und wird von irdiſcher Liebe ergriffen. Der Dichter ſucht dieſer unmotivirten Unbegreiflichkeit abzuhelfen; er läßt vorher den räthſelhaften geheimnißvollen ſchwarzen Ritter erſcheinen, der ſie von ihrem Heldengang ablenken, ſie verſuchen und verwirren will. Dieſe Scene mit dem geſpenſtiſchen Ritter ſoll die Darſtellung der eigenen ſchwankenden Gedanken, der bangen Zweifel ſein, die ſich aus dem Abgrund des ringenden Innern der gottgeſendeten Jungfrau erheben wie die Hexen im ehrſüchtigen Herzen Macbeth's. Bleibt aber nicht trotzalledem eben dieſes Schwanken ihrer Seele ſelbſt ein unerklärter unlösbarer Widerſpruch? Und zwar ein ganz unvermeidbarer, im Stoff ſelbſt liegender, da der Dichter in der mißlichen Lage war, zwiſchen zwei durchaus unvermittelbaren Dingen, zwiſchen antiker und moderner Weltanſchauung, zwiſchen fataliſtiſcher Prädeſtination und freier verantwortlicher That vermitteln zu müſſen?

Und noch ſchlimmer. Iſt denn dieſe tragiſche Schuld, aus welcher der Untergang der Heldin entſpringt, für unſere moderne Denk- und Empfindungsweiſe wirklich eine Schuld? Mag in der entſcheidenden Scene bei der Krönung zu Rheims ſogar die unmittelbare Stimme Gottes herbeigerufen werden, um in wiederholten heftigen Donnerſchlägen zu verkünden, daß die Jungfrau nicht zu den Heiligen und Reinen gehöre, ſondern der Schuld verfallen ſei, für uns bleibt ſie die Heilige und Reine, die ſchuldlos Leidende, die willkürlich und grauſam Verfolgte. Der Eindruck, den wir empfangen, iſt nicht tragiſch erhebend, ſondern unkünſtleriſch peinigend.

Dazu kommt noch, daß der Dichter auf dem phantaſtiſchen Boden, auf welchen er ſich geſtellt hat, zwar in den erſten Akten mit großer Kunſt ſeine Motive nur aus dem Reinmenſchlichen und Naturgemäßen holt, ſchließlich doch, die künſtleriſch unüberſchreitbare Grenzlinie überſchreitend, die verſöhnende Schlußwendung auf

ein plump phantaſtiſches Motiv baut. Oder iſt es nicht ein Verlaſſen aller Naturmöglichkeit, ein völlig unkünſtleriſches Hinüberſpringen in die phantaſtiſche Wunderwelt, daß die Jungfrau, nachdem ſie ſich mit ihrem Gott verſöhnt hat, gleichwie Simſon mit gotterfüllter Kraft die Pfoſten ſeines Kerkers zuſammenbrach, um die ſpottenden Feinde zu erſchlagen, mit gotterfüllter Kraft die unzerreißbar ſchweren Bande, in die ſie gefeſſelt iſt, zerreißt, um ſich aufs neue in den Kampf zu ſtellen und ihr Werk zu vollenden? Die Regiſſeure wiſſen zu erzählen, welche Noth ſie mit dieſem Motiv haben. Das Wunder iſt nicht blos undramatiſch; unmittelbar vor unſeren Augen geſchehend, iſt es auch untheatraliſch.

Unwillkürlich muß man an das Wort denken, das Schiller ſchon am 29. December 1797 an Goethe ſchrieb, daß der ächten Kunſt nur durch Verdrängung der gemeinen Naturwahrheit Luft und Licht zu verſchaffen ſei, und daß eine edlere Geſtalt der Tragödie nur erſtehen könne, wenn das über die ſervile Naturnachahmung hinausgehende Wunderbare mit künſtleriſcher Bewußtheit zum Ideal erhoben werde; nur dadurch, ſetzt er hinzu ſei es möglich, wieder an den religiöſen Urſprung der tragiſchen Kunſt anzuknüpfen. Und ſicher geſchah es mit Abſicht und Vorbedacht, daß Schiller die Jungfrau von Orleans als romantiſche Tragödie bezeichnete, während er alle anderen Dramen nur als Trauerſpiel, als Schauſpiel oder als dramatiſches Gedicht bezeichnet hat. Die Bezeichnung des Romantiſchen ſollte auf das Wunderhafte vorbereiten und es zugleich entſchuldigen und künſtleriſch begründen; die Bezeichnung der Tragödie ſollte die unmittelbar religiöſe Färbung und Weihe dieſes wunderhaften Grundmotivs beſtimmt hervorheben. Aber die Probe hat dieſen theoretiſchen Grundſatz nicht beſtätigt. Die Mängel dieſer gewaltigen Dichtung beweiſen nur, daß zwiſchen Wunder und Wirklichkeit, zwiſchen fataliſtiſchem Prädeſtinationsglauben und

modernem Freiheitsbewußtſein eine unüberſpringbare Kluft iſt, die auch die genialſte Kunſt nicht ungeſtraft überſpringen kann.

Unausgeführte dramatiſche Entwürfe.

Nach der Vollendung der Jungfrau von Orleans verſtrich mehr als ein volles Jahr, ehe ſich Schiller feſt zu einem neuen Plan beſtimmte.

»In meinen Jahren«, ſchrieb er am 13. Mai 1801 an Körner, »und auf meiner jetzigen Stufe des Bewußtſeins iſt die Wahl eines Gegenſtandes weit ſchwerer; der Leichtſinn iſt nicht mehr da, womit man ſich in der Jugend ſo ſchnell entſcheiden kann, und die Liebe, ohne welche keine poetiſche Thätigkeit beſtehen kann, iſt ſchwerer zu erregen. Ich habe große Luſt, mich nunmehr in der einfachen Tragödie nach der ſtrengſten griechiſchen Form zu verſuchen, und unter den Stoffen, die ich vorräthig habe, ſind einige, die ſich gut dazu bequemen. Den einen davon kennſt Du, die Malteſer; aber noch fehlt mir der ſpringende Punkt zu dieſem Stück, alles Andere iſt gefunden. Ein anderes Süjet, welches ganz eigene Erfindung iſt, möchte früher an die Reihe kommen; es iſt ganz im Reinen und ich könnte gleich an die Ausführung gehen. Es beſteht, den Chor miteingerechnet, nur aus zwanzig Scenen und aus fünf Perſonen. Goethe billigt den Plan ganz; aber es erregt mir noch nicht den Grad von Neigung, den ich brauche, um mich einer poetiſchen Arbeit hinzugeben. Die Haupturſache mag ſein, weil das Intereſſe nicht ſowohl in den handelnden Perſonen als in der Handlung liegt, ſowie im Oedipus des Sophokles; welches vielleicht ein Vorzug ſein mag, aber doch eine gewiſſe Kälte erzeugt.« Außerdem verweiſt Schiller in dieſem Briefe noch auf die Geſchichte Warbeck's, eines Betrügers, der im fünfzehnten Jahrhundert gegen

Heinrich den Siebenten von England als Gegenkönig auftrat, und auf einige andere Stoffe, die er aber ausdrücklich als noch blos embryoniſch bezeichnet. Und in einem Briefe vom 9. Juli ſetzt Schiller hinzu, inzwiſchen habe er wieder den Plan zu drei neuen Stücken ausgedacht.

Ohne Frage iſt jenes Sújet, das nur aus fünf Perſonen beſtehen ſollte und das er mit dem Oedipus verglich, die Braut von Meſſina. Aus einem Brief an Körner vom 9. September 1802 erhellt, daß Schiller während ſeines Aufenthalts in Dresden im Auguſt und September 1801 den Plan mit Körner vielfach beſprach. Seit der Veröffentlichung von »Schiller's Dramatiſchen Entwürfen, Stuttgart 1867«, laſſen ſich aber auch über die übrigen Pläne ziemlich ſichere Vermuthungen aufſtellen. In den Auguſt 1800 fällt »Roſamunde oder die Braut der Hölle«; ein Stoff, der, wie der Briefwechſel zwiſchen Goethe und Schiller (Bd. 2, Nr. 756 und 757) bekundet, dem Dichter durch die Anregung Tieck's (Kritiſche Schriften, 1848. Bd. 1, S. 161 ff.) zugekommen war und den er ſich zuerſt für eine Ballade zurechtgelegt hatte, ſodann aber auch (Dramat. Entwürfe. S. 110) für dramatiſche Bearbeitung ins Auge faßte. In Schiller's Kalender wird unter dem 4. Juli 1801 »Die Gräfin von Flandern« erwähnt; vergl. Dramat. Entwürfe. S. 27 ff. Und ebenſo gehören wohl »Die Polizei«, als Erweiterung der »Kinder des Hauſes«, (Hoffmeiſter, Supplemente. Bd. 3, S. 240), »Themiſtokles« (Dramat. Entwürfe. S. 21) und »Agrippina« (ebend. S. 1) in dieſe Zeit; nur hätte die Herausgeberin nicht als Anfänge einer Ausführung der Agrippina ausgeben ſollen, was thatſächlich (vergl. Briefwechſel zwiſchen Goethe und Schiller. Bd. 2, Nr. 980) nur der Anfang einer zur Zeit der Phädraüberſetzung beabſichtigten Ueberſetzung des Racine'ſchen Britannicus iſt.

Der Einblick in dieſe Entwürfe iſt überaus lehrreich.

So dürftig und verſchwimmend die Umriſſe des größten Theils dieſer von Schiller ſelbſt als embryoniſch bezeichneten Entwürfe ſind, ſo iſt doch klar zu erſehen, daß durch ſie alle der eine und ſelbe Formgedanke hindurchgeht. Das Grundmotiv der Themiſtoklestragödie iſt das Motiv des Shakeſpeare'ſchen Coriolan, der Kampf zwiſchen dem Rachegefühl gegen die undankbaren Griechen, die ihn verbannt haben, und zwiſchen der unaustilgbaren Vaterlandsliebe, die ihm verbietet, an der Spitze der Perſer gegen Griechen zu fechten; aber nach Maßgabe der antiken Tragik und im Sinn der Maria Stuart war nur die Darſtellung der Kataſtrophe beabſichtigt. Sie ſollte dadurch herbeigeführt werden, daß Themiſtokles, weil er die heiligen Obliegenheiten des Gaſtrechts nicht verletzen, noch weniger aber ſie auf Koſten ſeiner Ehre und Vaterlandsliebe befriedigen will, ſich entſchließt, als ein würdiger Grieche freiwillig zu ſterben. Es war ein Chor in Ausſicht genommen, und griechiſche Schauſpieler ſollten Scenen aus Aeſchylus darſtellen, den Helden in rührende Begeiſterung zu verſetzen. Die anderen Pläne waren auf Schickſal und ſchickſalgleiches Wunder gegründet. Von Agrippina ſagt Schiller: »Agrippina iſt ein Charakter, der nicht ſtoffartig intereſſirt, bei dem vielmehr die Kunſt das ſtoffartig Widrige erſt überwinden muß; rührt Agrippina, ohne doch ihren Charakter abzulegen, ſo geſchieht es lediglich durch die Macht der Poeſie und durch die tragiſche Kunſt. Agrippina erleidet blos ein verdientes Schickſal, und ihr Untergang durch die Hand ihres Sohnes iſt ein Triumph der Nemeſis; aber die Gerechtigkeit ihres Fallens verbeſſert nichts an der That des Nero. Wir erſchrecken zugleich über den Opferer und über das Opfer; eine leidende Antigone, Iphigenia, Caſſandra, Andromache u. ſ. f. geben keine ſo reine Tragödie.« Und ebenſo ſagt der Entwurf der »Gräfin von Flandern«, obgleich das Motiv eine durchaus moderne romantiſche Liebe iſt, ganz ausdrücklich S. 64): »Eine

höhere Hand iſt im Spiele, deren Organ ein Mönch iſt; Träume und Viſionen.«

Macbeth gehört in dieſe bewegte Zwiſchenzeit. Ebenſo Turandot. Wir wiſſen, wie Schiller die Hexen Macbeth's in antikiſirende Schickſalsgöttinnen verwandelte, und zu Turandot zog ihn offenbar die von der engen Naturwirklichkeit losgelöſte Phantaſtik und der Reiz der italieniſchen Masken.

Und ſchon meldete ſich die Luſt zur Dramatiſirung der Tellſage. In einem Briefe an Goethe vom 10. März 1802 und in Briefen an Körner vom 17. März und vom 9. September deſſelben Jahres ſpricht Schiller von dem mächtigen Antheil, den dieſer Stoff in ihm erwecke. Auch dieſer Plan war, wie Schiller am 15. November 1802 an Körner ſchreibt, zunächſt noch durchaus in ausſchließlich antikiſirendem Geiſt gedacht.

Verſetzt man ſich lebhaft in die Stimmung und Gedankenwelt, wie ſie damals Schiller beherrſchte, ſo begreift man es als innere Nothwendigkeit, daß für jetzt über alle dieſe Pläne der Plan der Braut von Meſſina obſiegte. So ſehr hatte ſich Schiller nicht blos künſtleriſch, ſondern auch ſittlich in die antike Schickſalsidee, in den tragiſchen Schmerz über die Schuld und die Schwere der Endlichkeit hineingelebt, daß auch ſeine gleichzeitigen lyriſch epiſchen Gedichte, die Gunſt des Augenblicks, Hero und Leander, Caſſandra, das Siegesfeſt, ſie in den vielgeſtaltigſten Spiegelungen zu ergreifendem Ausdruck bringen.

Wahrſcheinlich fällt in dieſe Zeit, was Caroline von Wolzogen im Leben Schiller's (Bd. 2, S. 237) erzählt, daß Schiller einmal den Gedanken äußerte, man müſſe eine tragiſche Fabel erfinden, ähnlich der des Atreus und Lajos, durch die ſich eine Verkettung von Unglück hindurchziehe; am Rhein, wo die Revolution ſo viele edle Geſchlechter vom Gipfel des Glücks herabgeſtürzt und wo in ſchwankenden Verhältniſſen der Doppel-

ſinn des Lebens die ebene Bahn leicht verwirren könne, ſei der paſſendſte Platz für ein ſolches Gemälde des allgemeinen Menſchengeſchicks.

Die Braut von Meſſina.

In der Mitte des Auguſt 1802 wurde die Braut von Meſſina begonnen. Bereits am Sylveſterabend überraſchte Schiller, bis auf wenige Lücken, die Seinigen mit der Vorleſung des Ganzen. In Schiller's Kalender wird der 1. Februar 1803 als der Tag des Abſchluſſes bezeichnet. Am 19. März erfolgte in Weimar die erſte Darſtellung.

Die Braut von Meſſina iſt die Spitze der antikiſirenden Richtung Schiller's. In ihrer ſchroffen Ausſchließlichkeit iſt ſie das Seitenſtück zu Goethe's Achilleis.

Nicht mehr ein vermittelndes Anknüpfen an chriſtliche Glaubensvorſtellungen wie in der Jungfrau von Orleans, ſondern rückhaltsloſes und ganz unmittelbares Ergreifen der antiken Schickſalsidee ſelbſt. Die Erfindung der Fabel hält ſich Zug für Zug an das Muſter des Königs Oedipus, wie auch die Einführung eines feindlichen Brüderpaares zunächſt der Sage von Oedipus' Söhnen, Eteokles und Polyneikes, entlehnt iſt. Hier wie dort das heimtückiſche zermalmende Hervorbrechen des dunkel ſpinnenden Schickſals, das für eine ſchwere, von den Ahnherren verſchuldete Urſchuld die unerläßliche Sühne ſucht. Und hier wie dort dieſelben Mittel, die Opfer in das Verderben zu ziehen. Was in der antiken Tragödie das Orakel iſt, iſt hier das nächtliche Reich der Träume, dem Orakel verwandt nicht blos durch die ähnliche Unbeſtimmtheit und Vieldeutigkeit ſeiner Geſtalten, ſondern auch durch das geheiligte prophetiſche Anſehen, das es von jeher als die Aeußerung der elementaren Naturſeite behauptet hat. Durch Vorſicht glaubt der Menſch das Drohende

abwenden zu können, und doch iſt grade dieſe Eigenmächtigkeit ſeine Schuld; nur um ſo ſicherer wird er durch ſeine Vorkehrungen dem Unabwendbaren entgegengetrieben. »Wie die Seher verkündet, ſo iſt es gekommen, denn noch Niemand entfloh dem verhängten Geſchick; und wer ſich vermißt, es klüglich zu wenden, der muß es ſelber erbauend vollenden!«

Es iſt das Grundmotiv der ganzen Dichtung, wenn Iſabella am Schluß ſagt: »Alles Dies erleid ich ſchuldlos; doch bei Ehren bleiben die Orakel, und gerettet ſind die Götter.«

Ganz entſprechend die künſtleriſche Behandlung. Wie im König Oedipus, ſo iſt auch hier die Schürzung des Knotens, die der tragiſchen Situation zugrundeliegende Begebenheit, die heimliche, nur der Mutter und einem treuen Diener bekannte Erhaltung der Tochter, die tödtliche Feindſchaft der Brüder und ihre unheilvolle Liebe zur Schweſter, bereits längſt geſchehene feſte unabänderliche Thatſache. Noch mehr als in der Maria Stuart iſt die Handlung nur reine Analyſis, nur Erwecken der ſchlummernden unentfliehbaren Folgen, nur Darſtellung der tragiſchen Kataſtrophe. Und nicht ohne die höchſte Bewunderung gewahrt man, wie feinſinnig Schiller dieſe Art der Führung der Handlung ſtudirt hat und wie genial er ſie dichtend wiedergeſtaltet. Es iſt einer der wirkſamſten Züge der antiken Tragödie und es iſt im König Oedipus ganz beſonders wirkſam behandelt, daß der Umſchwung, der Glückswechſel, ein ſehr jäher iſt, ein ſchreckhaft ſchroffes Umſchlagen von Glück in Unglück. Schiller hat dieſen Zug meiſterhaft vorbereitet und verwerthet. Ueber dem Zuſchauer laſtet die drückende Gewitterſchwüle banger Ahnung; die Handelnden aber wandeln in ſtolzer Sicherheit. Eben hat der grimmige Bruderhaß ein Ende gefunden; die Mutter hat den Söhnen das Geheimniß von dem Vorhandenſein einer Tochter eröffnet; ein Jeder der Söhne hat glückberauſcht der Mutter bekannt, daß ſein Herz bereits gewählt und daß er ihr noch heut

die junge Gattin zuführen wolle. Es hat etwas tief Ergreifendes, wenn Don Manuel ſagt: »Es zieht die Freude ein durch alle Pforten, es füllt ſich der verödete Palaſt und wird der Sitz der blüh'nden Anmuth werden.« Und gewiß nicht ohne tiefe Abſicht des Dichters mahnt es an die ſtolze Selbſtüberhebung der Niobe, wenn Iſabella darauf erwidert: »Noch geſtern ſah ich mich im Wittwenſchleier, gleich einer Abgeſchiednen, kinderlos, in dieſen öden Sälen ganz allein, und heute werden in der Jugend Glanz drei blüh'nde Töchter mir zur Seite ſtehen; die Mutter zeige ſich, die glückliche von allen Weibern, die geboren haben, die ſich mit mir an Herrlichkeit vergleicht!« Da fällt der erſte ſchwere Schlag; der Bote, welcher Beatrice bringen ſoll, bringt die Kunde, daß ſie unfindbar entführt ſei. Und es iſt einer der wirkſamſten Züge der antiken Tragödie und es iſt im König Oedipus ganz beſonders wirkſam behandelt, daß das Unglück nur ſchrittweiſe kommt, langſam, nach und nach, aber in unerbittlich fortſchreitender furchtbarer Steigerung, dem Verfolgten immer noch einen letzten Reſt von Hoffnung und Troſt gönnend, bis auch dieſer letzte Reſt in unhaltbare Täuſchung zerrinnt. Schiller hat auch dieſen Zug aufs meiſterhafteſte nachgebildet. Zuerſt die grauſe Entdeckung, daß beide Brüder die Eine und Selbe lieben, und der hochlodernde Zorn des Don Ceſar, welcher zu entſetzlichem Brudermorde führt; und ſodann die noch grauſere Entdeckung, daß dieſe Geliebte die Schweſter iſt und daß die Stimme der Liebe eine frevelhafte Verirrung der Natur war. Und kaum hat die Mutter tief erſchüttert ſich überwunden, den überlebenden Sohn mit verzweifelter Liebe aufs neue in ihre Arme zu ſchließen, obgleich dieſer Sohn der Mörder ſeines Bruders iſt, da verliert ſie auch ihn, der ſich den Tod giebt, unſühnbare Schuld zu ſühnen.

Für eine Tragödie von ſo ganz antiker Anſchauung und Kompoſitionsweiſe war die Einführung des Chors durchaus

angemeſſen, ja unumgänglich. Es iſt nur an dieſem Chor zu tadeln, daß er, der die Ruhe und Sammlung des überlegenen Zuſchauers dichteriſch darſtellen ſoll, auch ſeinerſeits in die Handlung leidenſchaftlich verſtrickt iſt und gleich den ſtreitenden Brüdern in zwei ſtreitende Parteien zerfällt. Der antike Chor kennt zwar Unterſchiede des Alters und des Standes, nicht aber Unterſchiede der Geſinnung und des Urtheils.

Um mit Heimath und Gegenwart nicht ganz außer Fühlung zu kommen, ſtrebte Schiller, gleichſam zum Erſatz für die Einfachheit und Fremdheit der Handlung, ſowohl im dramatiſchen Geſpräch wie beſonders auch in den Chorgeſängen, in welche er die Hauptwirkung ſeines Stückes legte, nach einer lyriſchen Innerlichkeit, wie er ſie ſich in dieſer Tiefe und Umfänglichkeit niemals in der Tragödie geſtattet hatte. Wenigſtens in der Fülle und Muſik des Reims ſollte das Romantiſche des gewählten Zeitcoſtüms ſeelenvoll durchklingen. In allem Weſentlichen aber wollte Schiller, wie er in einem Briefe an W. G. Becker (Geſchäftsbriefe von K. Gödeke 1875. S. 309) ſagt, ſich mit den alten Tragikern in ihrer eigenen Form meſſen; er wollte, wie er am 17. Februar 1803 an Wilhelm von Humboldt ſchreibt, erproben, ob er als Zeitgenoſſe von Sophokles auch einmal einen Preis davongetragen haben möchte, und ob er, den Wilhelm von Humboldt den modernſten aller neuen Dichter genannt und alſo mit Allem, was antik heiße, in den größten Gegenſatz geſtellt habe, ſich auch dieſen fremden Geiſt habe zu eigen machen können. Daher das ſtreng Antikiſirende ſelbſt bis in die kleinſten Einzelheiten. Viel kurze raſche Wechſelrede, ganz in antiker Weiſe, Vers um Vers. Ja, nicht blos in den Motiven, ſondern auch in einer ganzen Reihe einzelner Stellen ausdrückliche Entlehnungen aus den großen griechiſchen Vorbildern. Baptiſt Gerlinger hat in ſeiner kleinen trefflichen Schrift »Die griechiſchen Elemente in Schiller's Braut von

Meſſina 1853. S. 50 ff.,« dieſe wörtlichen Uebertragungen ſorgſam aufgeſucht und zuſammengeſtellt.

Wo ſind die Zeiten, da Schiller bei Gelegenheit des Wallenſtein gegen Körner von dem unvertilgbaren Unterſchied der antiken und modernen Tragödie ſprach und gegen Süvern's philologiſche Zumuthungen ausdrücklich betonte, daß, wer die Sophokleiſche Tragödie ganz ausſchließlich unſerer Zeit zum Maßſtab und Muſter aufdrängen wolle, die Kunſt, die immer dynamiſch und lebendig entſtehen und wirken müſſe, eher tödte als belebe?

Sehr natürlich, daß ein ſo hochbedeutendes Ereigniß, deſſen Daſeinsberechtigung und künſtleriſche und geſchichtliche Geltung den Kern aller tiefſten und weſenhafteſten Kunſtfragen entſcheidend berührte, ſogleich überall die gewaltigſte Erregung hervorrief. Wenige Tage nach der erſten Aufführung, am 28. März 1803, ſchrieb Schiller an Körner, daß er, was ihn ſelbſt betreffe, wohl ſagen könne, daß er in der Vorſtellung der Braut von Meſſina zum erſten Mal den Eindruck einer wahren Tragödie bekommen. Und er ſetzte hinzu, daß es Goethe ebenſo ergangen ſei; dieſer habe gemeint, durch dieſe Erſcheinung ſei der theatraliſche Boden zu etwas Höherem eingeweiht worden. Nach der Aufführung brachten am Schauſpielhaus die Jenaer Studenten dem Dichter ein Lebehoch; eine Freiheit, welche man ſich in Weimar ſonſt niemals herausnahm. Wilhelm von Humboldt und Körner ſtellten ſich auf dieſelbe Seite. Die meiſten Philologen, Böttiger an der Spitze, waren in Entzücken. Eine große Anzahl antikiſirender Nachahmungen mit Chor folgte. Andererſeits aber erſtanden ſogleich ſehr zahlreiche und gewichtige Gegner; der Herzog Karl Auguſt, Herder, Jacobi, Klinger, der Nachwuchs der Leſſing'ſchen Schule, die Romantiker.

Viele perſönliche Gehäſſigkeiten ſind unter dieſen Gegnern laut geworden. Namentlich iſt es eine arge Ungerechtigkeit, wenn man die Braut von Meſſina und Wallenſtein allein und aus-

ſchließlich für das tolle Spukweſen der ſpäteren Schickſalstragödien verantwortlich macht. Tieck, welcher dieſe Anklage am häufigſten und am leidenſchaftlichſten erhoben hat, hätte bedenken ſollen, daß weder die Alten, noch Schiller, noch Calderon den leiſeſten Anlaß gaben zu jener plumpen Verwechslung der phyſiſchen Naturmächte mit den ſittlichen Mächten, welche das Grundgebrechen der Müllner, Werner und Houwald iſt, daß vielmehr grade er ſelbſt, lange vor Wallenſtein und der Braut von Meſſina, in ſeinen mit Recht verſchollenen Jugenddramen in dieſem kindiſchen Unweſen vorangegangen. Aber ganz unbeſtreitbar iſt es trotzalledem, daß wenn die ſtreng antikiſirende Richtung der Braut von Meſſina durchgriff, es um unſer modernes volksthümliches Drama für immer geſchehen war.

Schiller, welcher F. Schlegel's Alarcos ſo verächtlich ein ſeltſames Amalgama des Antiken und Neueſtmodernen nannte, hatte hier in fanatiſcher Syſtemſucht ein künſtleriſches Ideal aufgeſtellt und verwirklicht, das nicht eine innere ideale Verſöhnung und Durchdringung des Antiken und Modernen war, ſondern in der That ſelbſt nur ein ſolch ſeltſames Amalgama, eine ſehr geiſtvolle, aber nichtsdeſtoweniger gelehrt verkünſtelte, einſeitig philologiſche Studie nach der Antike.

Es iſt daher eine überaus denkwürdige Thatſache, daß die Braut von Meſſina eine tief einſchneidende Wendung in Schiller's dramatiſchem Entwicklungsgang wurde.

Karl Auguſt in ſeiner geſunden und derben Art hatte in einem Briefe an Goethe vom 11. Februar 1803 über die Braut von Meſſina geſagt, Schiller reite auf einem Steckenpferde, von dem ihm nur die Erfahrung werde abſetzen helfen. Es geſchah.

Namentlich Iffland ſcheint großen Einfluß auf dieſe Wendung gehabt zu haben. Vom Standpunkt des kundigen Bühnenleiters hatte er ſeine Bedenken gegen die Braut von Meſſina nicht verhehlt, wenn auch nur leiſe andeutend. Schiller antwortete

am 22. April 1803 (Teichmann's Lit. Nachlaß, S. 216), daß er zwar nach wie vor innerlich überzeugt ſei, daß es nicht mehr als eines Dutzend lyriſcher Stücke bedürfe, um auch dieſe uns jetzt fremde Gattung bei uns in Aufnahme zu bringen, und daß er dies für einen großen Schritt zum Vollkommenen halten würde; aber trotzalledem betrachte auch er es als die unverbrüchliche Eigenſchaft eines jeden wirklich vollkommen dramatiſchen Werks, daß es allgemeine und fortdauernde Theilnahme erwecke. Ein Einzelner könne den Krieg nicht mit der ganzen Welt aufnehmen; ſo werde er vor der Hand von ferneren Verſuchen dieſer Richtung abſtehen. Auch der inzwiſchen wieder auftauchende Plan, den König Oedipus für die Bühne zu bearbeiten, ſo daß nur die Chorgeſänge etwas freier behandelt würden, wurde wieder zurückgedrängt, obgleich ſich Iffland zur Aufführung bereit erklärte. Es war das Ergebniß und der Abſchluß ernſten Ringens, als Schiller im Februar 1804 an Goethe ſchrieb, mit den griechiſchen Dingen ſei es eben eine mißliche Sache auf unſerem Theater.

Wilhelm Tell.

Bedeutende volksthümliche Zugeſtändniſſe, und doch Aufrechterhaltung der reinſten Kunſtform, das war die Frage, die Schiller nach den Erfahrungen, die er mit der Braut von Meſſina gemacht hatte, wieder auf's angelegentlichſte in ſich herumtrug.

»Der dramatiſche Dichter«, ſagt er am 2. April 1805 in ſeinem letzten Briefe an Wilhelm von Humboldt, »kommt ſelbſt wider Willen mit der großen Maſſe in die vielſeitigſte Berührung und bei dieſer Wechſelwirkung kann er nicht immer rein bleiben.« Anfangs freilich gefalle es, den Herrſcher zu machen über die Gemüther; aber welchem Herrſcher begegne es nicht,

daß er auch wieder der Diener seiner Diener werde, um seine Herrschaft zu behaupten. Das aber sei gewiß, daß er den materiellen Forderungen der Welt und der Zeit niemals so viel einräumen werde, daß man von einem Rückschritt seines dichterischen Strebens reden könne, höchstens von einem Seitenschritt.

Was Wunder, daß diese schwankenden Stimmungen die Wahl eines neuen Stoffes verzögerten. Inzwischen übersetzte Schiller die beiden kleinen Lustspiele »Der Parasit« und »Der Neffe als Oncle«.

Zuletzt siegte über die Malteser und über Warbeck, die noch immer gestaltverlangend in seiner Seele schlummerten, die dramatische Erfassung der Tellsage.

Es ist klar, was ihn an diesen Stoff fesselte. Es war, als sei derselbe eigens für seine jetzigen Anschauungen und Absichten erlesen. Noch immer galt dem Dichter naive Ungebrochenheit und plastische Großheit der Charaktere als Grundbedingung aller ächten tragischen Kunstidealität. Hier aber in diesen einfachen und ursprünglichen Menschen und Zuständen, wie sie, um Schiller's eigenen Ausdruck zu gebrauchen, Tschudi's Chronik mit treuherzig Herodotischem, ja fast Homerischem Geist schilderte, trat ihm, was er bisher nur durch allerlei künstliche Mittel und nicht ohne arge Gewaltsamkeiten und innere Widersprüche erstrebt hatte, ganz von selbst als die naturwüchsig eingeborene allgemeine Grundstimmung der vorgeführten Weltlage entgegen; in solchen Zeiten giebt es noch keine scharf zugespitzte Eigenartigkeit oder gar in sich selbst streitende Zwiespältigkeit der Charakterentfaltung, der Einzelne wurzelt noch durchaus in der allgemein bindenden Art und Sitte. Und andererseits war dieser Stoff doch zugleich so ächt und tief volksthümlich, daß der Dichter mit Gewißheit hoffen durfte, wie er in einem Briefe an Iffland vom 12. Juli 1803 ausdrücklich sagt, ein zu Herz und Sinnen sprechendes Volksstück zu gewinnen.

Unter dem 25. Auguſt 1803 ſtehen in Schiller's Kalender die Worte: »Dieſen Abend an den Tell gegangen.« Und unter dem 18. Februar 1804 heißt es ebendaſelbſt: »Den Tell geendigt.« Wohl durfte ſich Schiller, der Kranke und Leidende, der ſteigenden Raſchheit und Sicherheit ſeines dramatiſchen Schaffens freuen.

Es iſt eine unendliche Fülle und Tiefe der Poeſie, welche uns umfängt, wenn wir in die Welt des Schiller'ſchen Tell treten. Je mehr es darauf ankam, die dramatiſche Handlung auf Charaktere zu ſtellen, deren ganzes Weſen noch ſchlichte Herzenseinfalt und unmittelbare Naturbeſtimmtheit iſt, um ſo ſorgſamer mußte der Dichter darauf bedacht ſein, unſere Phantaſie feſt in den Zauber dieſes urſprünglichen Daſeins zu bannen. Daher ſogleich in den Eingangsſcenen als ſtimmende Ouvertüre das anmuthsvolle Idyllion des ſchweizeriſchen Fiſcher-, Hirten- und Jägerlebens. Daher die Macht und Breite der mit wunderbarſter Intuition erſchauten Schilderungen der hochragenden Alpenlandſchaft mit ihren Gletſchern, Matten, Seen und Bergbächen, mit welcher dieſe patriarchaliſchen Sitten und Zuſtände im engſten Zuſammenhang ſtehen. Und daher vor Allem auch jene großartige Idealität der Charakterzeichnung, die herzgewinnend die volle warme Naturwahrheit individuellen Lebens wahrt, ſo daß von jeher grade die friſche Lokalfarbe dieſer Geſtalten die höchſte Bewunderung erregt hat, und die doch zugleich von einer ſo machtvollen Einfachheit und Großheit, von einer ſo ruhigen gehaltenen Kraft und Manneswürde getragen iſt, daß es nur als die innere Nothwendigkeit ihrer eigenſten Natur erſcheint, wenn ihre Sprechweiſe zuweilen an Homeriſche Wendungen anklingt. In dieſer Kunſt feinſinnigſter Stiliſirung tritt Schiller's Tell unmittelbar an die Seite von Hermann und Dorothea.

Und waren es zunächſt rein künſtleriſche Abſichten geweſen, welche den Dichter zur Tellſage geführt hatten, wie hätte er

ſich der Macht und Poeſie des inneren Gehalts dieſer Sage entziehen können? Es iſt ein Meiſterzug Schiller's, daß er das Freiheitsſtreben ſeiner Helden ſcharf und beſtimmt abgrenzt. Das ſelbſtbewußte Handeln nach reinen Gedanken und Ideen liegt durchaus außerhalb des Denkens und Wollens kindlicher Menſchen. Die Begeiſterung der Freiheitskämpfer, welche uns Schiller vorführt, iſt die alte Zeit und die alte Schweiz. Selbſt auf dem Rütli ſtellen ſie feſt und klar in den Vordergrund, daß ſie keinen neuen Bund ſtiften, daß es nur ein uralt Bündniß von der Väter Zeit iſt, das ſie erneuern. Schiller hat völlig Recht, wenn er in den Verſen, mit welchen er ſein Drama an Dalberg ſendete, das wüſte Parteitreiben der franzöſiſchen Revolutionsmänner und den edlen Kampf des frommen Hirtenvolks ſcharf von einander abſcheidet. Aber eine der gewaltigſten und hochſinnigſten Freiheitsdichtungen iſt Schiller's Telldrama nichtsdeſtoweniger. In und mit dem unvergleichlich herrlichen Stoff ging dem Dichter das Herz auf. Das alte Freiheitspathos, das nie vergeſſene, wenn auch durch den Schmerz über die den Namen der Freiheit mißbrauchenden und ſchändenden Revolutionsgräuel zurückgedrängt, flammte wieder empor; und zwar um ſo höher und leuchtender, je gedrückter und gefahrdrohender angeſichts der unaufhaltſam fortſchreitenden Napoleoniſchen Ländergier und Zwangsherrſchaft die Gegenwart und Wirklichkeit war.

„Unſer iſt durch tauſendjährigen Beſitz
Der Boden — und der fremde Herrenknecht
Soll kommen dürfen und uns Ketten ſchmieden
Und Schmach anthun auf unſerer eigenen Erde?
Iſt keine Hilfe gegen ſolchen Drang?
Nein, eine Grenze hat Tyrannenmacht.
Wenn der Gedrückte nirgends Recht kann finden,
Wenn unerträglich wird die Laſt — greift er
Hinauf getroſten Muthes in den Himmel
Und holt herunter ſeine ew'gen Rechte,
Die droben hangen unveräußerlich

Und unzerbrechlich wie die Sterne ſelbſt.
Der alte Urſtand der Natur kehrt wieder,
Wo Menſch dem Menſchen gegenüberſteht, —
Zum letzten Mittel, wenn kein anderes mehr
Verfangen will, iſt ihm das Schwert gegeben.
Der Güter Höchſtes dürfen wir vertheid'gen
Gegen Gewalt."

Wie in der Kunſtform, ſo iſt auch nach der Seite des inneren Gehalts und der dargeſtellten Grundidee dieſe dramatiſche Verherrlichung der ſchweizeriſchen Freiheitskämpfe eine geläuterte und vertiefte Rückkehr zu Schiller's Jugenddichtung.

Dazu eine Kraft der Maſſenbewegung, eine Spannung der Gegenſätze, und eine Raſchheit und Reichhaltigkeit der Handlung, die ſelbſt auf den Ungebildeten ihre Macht nicht verfehlt, und die um ſo bewunderungswürdiger iſt, wenn man ſich vergegenwärtigt, wie zerſtückelt in Ort und Zeit der Dichter ſeinen Stoff überkommen hat.

Nur ganz vereinzelt erhebt ſich die Frage, ob das Streben Schiller's, einmal wieder, wie ſein Ausdruck in einem Briefe an Iffland lautet, ein Stück für das ganze Publicum zu ſchreiben, nicht über die Grenze ſtilvoller Kunſt hinausſchreitet, wenn Geßler zu Pferd erſcheint. Seit den Räubern hatte ſich der Dichter dieſen rohen Theatereffect nicht mehr erlaubt. Verſtändige Bühnenleitungen pflegen dieſen ſtörenden Zug zu beſeitigen.

Schiller hatte ſich nicht getäuſcht, als er am 12. September 1803 an Körner ſchrieb, daß, ſeien ihm die Götter günſtig, Das auszuführen, was er im Kopf habe, das Drama ein mächtiges Ding werden und die Bühnen von Deutſchland erſchüttern ſolle. Nach der erſten Aufführung in Weimar, welche am 17. März 1804 ſtattfand, bekannte Schiller freudig, daß Tell eine weit größere Wirkung auf der Bühne hervorbringe als alle ſeine anderen Stücke.

Und es war nicht blos eine große künſtleriſche, ſondern auch eine große nationale That. Wer vermag die unermeßliche Tragweite derſelben zu ermeſſen? Ein Jahrzehnt darauf kämpfte Deutſchland in heiliger Begeiſterung den großen Kampf gegen den fremden Zwingherrn.

A. W. Schlegel ſogar, der für die Schwächen Schiller's den Scharfblick des Haſſes hat, bezeichnet Wilhelm Tell als Schiller's trefflichſte Dichtung.

Gleichwohl iſt die neuere Kritik im Recht, wenn ſie dieſe unbedingte Bewunderung einſchränkt. Die Kompoſition iſt keine ſtreng dramatiſche. Goethe hatte viel richtiger geſehen, als er ſich auf ſeiner Schweizerreiſe von 1797 die Tellſage zu epiſcher Behandlung zurechtlegte. Schon die Sage, wie ſie in Tſchudi's Chronik überliefert iſt, leidet an dem Uebelſtand, daß die That Tell's und die Verſchwörung auf dem Rütli nur in ſehr loſem Zuſammenhang ſtehen; Schiller hat dieſen Uebelſtand geſteigert, indem er, um ſeinem Helden ſelbſtändigere Bedeutung zu geben, nach dem Rath und Vorgang Goethe's denſelben von den Verſchworenen gänzlich abſonderte. So zerfällt das Drama in zwei verſchiedene Beſtandtheile. Dort die Eidgenoſſen, welche Anſtalt treffen, die Schweiz zu befreien; hier das perſönliche Geſchick Tell's, das ihn zur perſönlichen Nothwehr und Rache und dadurch zur Tödtung Geßler's forttreibt. Statt der unerläßlichen Einheit der Handlung nur die Einheit der Idee. Und ein anderer Einwurf iſt noch gewichtiger, denn er betrifft den ſittlichen Kern des Grundmotivs ſelbſt. Börne's berühmtes Wort, daß es einem Helden nicht anſtehe, ſich hinter den Buſch zu ſtellen und einen ſchnöden Meuchelmord zu begehen, ſtatt mit edlem Trotz eine ſchöne That zu thun, iſt unwiderleglich; ſchon Körner (vgl. Charlotte v. Schiller. Bd. 3, S. 66) hatte dieſes Bedenken geäußert, und Goethe ſagt daſſelbe, wenn er im neunzehnten Buch von Wahrheit

und Dichtung die That Tell's einen der ganzen Welt als heroiſch-patriotiſch-rühmlich geltenden Meuchelmord nennt. Kein Zweifel, daß Schiller dies Grundgebrechen ſeines Motivs gefühlt hat. Daher jener lange Monolog in der hohlen Gaſſe unmittelbar vor der That, der eigens darauf berechnet iſt, die That als eine unumgängliche Nothwendigkeit der Selbſtvertheidigung darzuſtellen und der mit ſeiner grübleriſchen Sophiſtik aus der naiven Grundfärbung des Charakters herausfällt. Und daher auch die vielbeſprochene Epiſode mit Johannes Parricida. Ihr Zweck iſt, »der Ehrſucht blutige Schuld« und »den herzzernagenden Neid« gegen »die gerechte Nothwehr eines Vaters« in ſcharfen Gegenſatz zu ſtellen.

Demetrius.

Thatenfreudiger und zuverſichtlicher als je blickte Schiller in ſeine Zukunft.

In Schiller's Kalender findet ſich ein Notizblatt, auf welchem er ſich Tragödienſtoffe zu künftiger Bearbeitung vorgemerkt hatte. Es iſt ſtaunenerregend, wie viele und wie verſchiedenartige Pläne grade jetzt wieder in ihm auf- und abwogten. Bei einzelnen dieſer Aufzeichnungen iſt ſchwer nachzukommen, was Schiller unter ihnen meinte; bei anderen läßt ſich durch Berückſichtigung des gleichzeitigen Briefwechſels Urſprung und Abſicht mit Beſtimmtheit enträthſeln. Wir leſen von einer »Bluthochzeit zu Moskau«. Es kann kein Zweifel ſein, daß dies der urſprüngliche Titel des Demetrius iſt. Wir leſen die Titelangabe »Das Schiff«. Denken wir an jenen Brief Schiller's an Goethe aus den letzten Tagen des Januar 1804 (Nr. 949), in welchem Schiller berichtet, daß er die Denkwürdigkeiten eines tüchtigen Seemanns geleſen, die ihn im mittelländiſchen und indiſchen

Meer herumgeführt haben, so kann kein Zweifel sein, daß Dies jener Entwurf ist, den Hoffmeister in seinen Supplementen (Bd. 3, S. 235) unter dem Titel »Ein Drama auf einer außereuropäischen Insel« veröffentlicht hat; es war auf ein dramatisches Gemälde der fremden Welt abgesehen, wie »Die Pariser Polizei« ein dramatisches Gemälde der europäischen Bildung und Verbildung sein sollte. Wir lesen ferner die Titelangabe »Henri IV. oder Biron«; Frau von Wolzogen erzählt im Leben Schiller's (Bd. 2, S. 236), daß Heinrich IV. einer seiner Lieblingscharaktere war, und daß er meinte, aus den Zeiten der französischen Ligue könne man eine Folge von Stücken aufstellen, wie es Shakespeare aus der Zeit der englischen Bürgerkriege gethan, während die deutsche Geschichte, obgleich reich an großen Charakteren, zu sehr auseinanderliege, als daß sie in einzelne Hauptmomente zusammengedrängt werden könne. Wir lesen die Titelangabe »Charlotte Corday«; aus einem Briefe Schiller's an Goethe vom Juni oder Juli 1804 (Nr. 966) erhellt, daß die Idee dieses Stücks in diese Zeit fällt. Wir lesen die Titelangabe »Rudolf von Habsburg«; wir erinnern uns an die Ballade »Der Graf von Habsburg«, die aus den Vorstudien zum Tell entstand. Wir lesen die Titelangabe »Heinrich der Löwe von Braunschweig«; in einem Briefe vom 20. August 1803 (Teichmann's Liter. Nachlaß, S. 223) hatte Iffland auf diesen Stoff hingewiesen.

Und nicht minder staunenerregend als diese geniale Rastlosigkeit im Ergreifen und Entwerfen neuer Pläne ist die Sicherheit und Leichtigkeit des Schaffens, welche Schiller sich jetzt zu eigen gemacht hatte. Wo ist ein sinnigeres und zugleich ein künstlerisch stilvolleres Festspiel als »Die Huldigung der Künste«, mit welchem das Weimarer Theater am 12. November 1804 die junge Erbprinzessin, die Großfürstin Maria Paulowna, begrüßte? Es ist auf das Drängen Goethe's, der damals nicht

mit gleicher Sicherheit über ſeine Erfindungskraft gebot, in vier Tagen geſchrieben. Wie flüſſig und glanzvoll iſt die Ueberſetzung von Racines' Phädra! Schiller ſuchte ſich durch dieſe halb mechaniſche Arbeit, wie er ſie in einem Briefe an Goethe nennt, über trübe Krankheitsanfälle hinüberzuhelfen. Am 17. December 1804 wurde ſie begonnen; beendigt wurde ſie am 14. Januar 1805, d. h. in ſechsundzwanzig Tagen.

Am 14. Januar 1805 entſchloß ſich Schiller endgiltig für den Plan der Demetriustragödie.

Bereits ſeit dem Sommer 1799 hatte die Geſtalt Warbeck's, eines engliſchen Kronprätendenten aus der Zeit Heinrich's VII., vor Schiller's Seele geſtanden. Oft zurückgedrängt, hatte ſie ſich immer wieder gemeldet; jetzt endlich, nach der Vollendung des Tell, hatte der Plan zur Ausführung kommen ſollen. Da war durch die Verbindung des Weimarer Fürſtenhauſes mit der ruſſiſchen Kaiſerfamilie und durch den dadurch veranlaßten längeren Aufenthalt Wolzogen's in Petersburg die Aufmerkſamkeit des Dichters auf die ruſſiſchen Dinge gelenkt worden; in der Geſchichte des ſogenannten falſchen Demetrius hatte ſich ein Ebenbild Warbeck's gefunden. Faſt ein Jahrlang war Schiller zweifelhaft geblieben, welchem der beiden Stoffe der Vorzug zu geben ſei; bald neigte er ſich dieſem, bald jenem zu. Das Grundmotiv iſt daſſelbe, das Dämoniſche tollkühner Abenteuerlichkeit; und es iſt bezeichnend, daß, wie aus jenem Kalenderblatt hervorgeht, von Schiller damals auch »Der Graf von Königsmark« und »Monaldeschi« als tragiſche Helden in Ausſicht genommen waren. Wenn zuletzt Demetrius über Warbeck ſiegte, ſo war das Ausſchlaggebende die größere tragiſche Würde, die der Stoff zu bieten ſchien, und ſicher wohl auch die lockende Romantik der fremden, phantaſievollen, naturwüchſig eigenartigen Zuſtände, Sitten und Trachten, die bis dahin noch nirgends in den Kreis dichteriſcher Darſtellungen getreten waren. Beide Pläne ſind

innerlich so verwandt, daß Schiller nicht blos viele Einzelzüge, sondern sogar ganze Charaktere und Situationen mit geringen Veränderungen aus seinen Vorstudien zum Warbeck herübernehmen konnte.

Zwei Entwürfe der Demetriustragödie sind vorhanden. Der eine Entwurf, mitgetheilt in Hoffmeister's Supplementen (Bd. 3, S. 302), stammt aus dem März 1804; es ist derjenige, von welchem Goethe in den Annalen berichtet, daß die Exposition einem Vorspiel zufallen sollte, das die ursprüngliche Knechtschaft des Helden darstelle. Der andere Entwurf stammt aus den ersten Monaten des Jahres 1805; es ist derjenige, dessen Ausarbeitung im März 1805 begann und von welchem der erste Akt und die erste Hälfte des zweiten Aktes ausgeführt vorliegt.

Es ist unter Einsichtigen kein Streit, daß dieses Bruchstück an dramatischer Kraft das Größte ist, was Schiller gedichtet hat, ja daß es zu dem dramatisch Größten aller Zeiten gehört. Die Kunst der dramatischen Spannung ist hier aufs höchste gesteigert, ohne daß sie doch irgend in blos äußerlichen Theaterpomp entartet. Die Exposition mußte weit zurückgreifen, denn es galt, die wundersame Situation des Helden, die das Grundmotiv bildet, mit innerlicher Glaubwürdigkeit zu begründen, und die seltsam fremde Welt, in welcher wir uns bewegen, der Phantasie und dem Gemüth dichterisch nahezubringen; aber wie ist diese schwierige Exposition zugleich selbst bereits gewaltig bewegte, rasch fortschreitende, entscheidende Handlung! Zuerst das farben- und gestaltenkräftige Bild des polnischen Reichstags; der Eintritt des Prinzen Demetrius und die Erzählung von seiner Herkunft und seinen abenteuerlich dunklen Schicksalen, die Bitte des Prinzen um Hilfe zur Erlangung seines angeborenen Thronrechts, die jubelnde Zustimmung der leidenschaftlich erregten und zum Theil bestochenen Menge, der feste Einspruch des Fürsten Sapieha, das tumultuarische Auseinandergehen. Dann die Er-

richtung und Zurüſtung des Freiſchaarenzuges. Zuletzt die Einführung in das ſtille gramvolle Kloſterleben der Zarin Marfa, die recht eigentlich die Schickſalsgöttin des Dramas iſt, weil von der Naturſtimme ihres Herzens allein es abhängt, ob ſie Demetrius als ihren Sohn und alſo als rechtmäßigen Thronerben anerkennt. Ueberall markige ſcharfumgrenzte realiſtiſche Thatſächlichkeit, und doch Alles voll des hinreißendſten idealiſtiſchen Schwungs, wie ſolcher Schwung ſelbſt Schiller nur in ſeinen glücklichſten Augenblicken zu Gebot ſteht. Aechte Poeſie der Geſchichte, ein vollendetes Muſter großen hiſtoriſchen Stils.

Goethe hatte nach dem Tod ſeines großen Freundes die Abſicht, das gewaltige Bruchſtück fortzuführen; Goethe verzweifelte an dem Gelingen. Seitdem ſind zahlreiche Fortſetzungen und Nachbildungen hervorgetreten. Auch Michel Angelo fand den Muth nicht, die Laokoonsgruppe zu ergänzen; untergeordnete fingerfertige Künſtler wie Montorſoli und Cornacchini unternahmen das Wagniß ohne Bedenken. Doch alle dieſe Fortſetzungen und Nachbildungen beweiſen nur, wie unerreichbar die machtvolle Genialität Schiller's iſt, und wie Keiner ungeſtraft ſich vermeſſen darf, ſo gefährlichen Vergleich übermüthig herauszufordern.

Aber ſehr bedeutſam iſt die eigenthümliche Natur des Grundmotivs.

Demetrius handelt zuerſt im guten Glauben an ſein Recht; er ſelbſt hält ſich für den ächten Sohn Iwan's. Erſt hinterdrein, im Verlauf der Handlung, durch die Ausſage des Mörders des ächten Demetrius und durch die Weigerung Marfa's, ihn als Sohn in ihre Arme zu ſchließen, erfährt er, daß dieſer Glaube ein Irrthum geweſen und daß er in ſchwere Schuld verfallen iſt wider ſeinen Willen. Dies iſt der Umſchwung, der Glückswechſel, die Peripetie. Innerer Kampf; aber überwiegendes Gefühl der Nothwendigkeit, daß, um ſich und die Seinen

zu retten, er ſich als Zar behaupten muß. Der Betrogene wird Betrüger. Die erſte ungewollte Schuld wird naturnothwendig die Quelle einer ganzen Reihe bewußt gewollter Verbrechen. Die unter ſolchen Umſtänden unausbleibliche Gegenverſchwörung kommt zum Ausbruch. »Von der Zarin wird eine beſtimmte Erklärung gefordert; ſie ſoll das Kreuz darauf küſſen, daß Demetrius ihr Sohn ſei. Auf eine ſo feierliche Art gegen ihr Gewiſſen zu zeugen, iſt ihr unmöglich. Stumm wendet ſie ſich ab von Demetrius. Sie ſchweigt, ruft die tobende Menge, ſie verläugnet ihn. So ſtirb denn, Betrüger! Und durchbohrt liegt er zu den Füßen der Marfa.«

Man ſieht deutlich, was Schiller erſtrebte. Einerſeits nach wie vor das entſchiedene Feſthalten an der antikiſirenden Art der Motivirung durch das Schickſal. Wenn Schiller am 25. April 1805 in ſeinem letzten Briefe an Körner ſchreibt, daß dieſer Stoff, zwar nicht wie er geſchichtlich ſei, aber ſo wie er von ihm gefaßt werde, in gewiſſem Sinn das Gegenſtück zu der Jungfrau von Orleans heißen könne, ob er gleich in allen Theilen davon verſchieden ſei, ſo will dieſe überraſchende Zuſammenſtellung beſagen, daß, wie die Jungfrau von Orleans durch ein unmittelbares Gottesgebot, ſo auch Demetrius durch ein angeborenes Schickſal, durch ſeine von ihm ſelbſt geglaubte fürſtliche Geburt zu der tragiſchen Situation geführt wird, die der Grund ſeines Untergangs iſt. Und andererſeits doch zugleich die bewußte Rückkehr zur freien modernen Charaktertragödie. Nachdem Demetrius ſeine verhängnißvolle Selbſttäuſchung durchſchaut hat, iſt es ſeiner freien Entſchließung anheimgeſtellt, entweder der angemaßten Stellung zu entſagen oder die Verantwortlichkeit ſchuldvoller That auf ſich zu nehmen.

Was Schiller's Denken ſeit dem Wallenſtein unabläſſig beſchäftigt hatte, die innere Einheit und Verſöhnung der antiken Schickſalstragödie und der modernen Charaktertragödie, hatte in

dieſem Stoff einen höchſt glücklichen Anhalt. Die tragiſche Situation iſt eine dem Helden durch die Verkettung der Umſtände aufgezwungene; was der Held aus dieſer Situation mache, iſt Sache ſeiner freien Selbſtbeſtimmung.

Dennoch drängt ſich auch hier die Frage auf, ob dieſe gewagte Vermiſchung zweier von Grund aus einander entgegengeſetzter Stilarten in der That im Demetrius bruchlos aufgeht. Und auch hier iſt die Antwort eine entſchiedene Verneinung.

Es gefährdet und vernichtet die tragiſche Hoheit, daß Demetrius' Schuld nichts als der niedrigſte Betrug iſt. Und es iſt merkwürdig zu ſehen, daß Schiller, der doch hauptſächlich deshalb zu ſeinem früheren Warbeckplan kein Zutrauen gewann, weil, wie er am 13. Mai 1801 an Körner ſchreibt, der Held des Stücks ein Betrüger ſei und eine ächte Tragödie auch nicht den kleinſten Knoten im Moraliſchen zurücklaſſen dürfe, nicht nur dieſes Bedenken gegen Demetrius nicht erhebt, ſondern ihm in jenem bereits erwähnten letzten Briefe an Körner, der wenige Tage vor ſeinem Tode geſchrieben iſt, ganz ausdrücklich die volle tragiſche Größe zuſpricht. Beruhigte ſich Schiller mit der Unterſcheidung, daß Demetrius nicht wie Warbeck von Anfang an ein wiſſentlicher und abſichtlicher Betrüger iſt, ſondern erſt durch den unentrinnbaren Zwang der Thatſachen, im Drang der Selbſterhaltung, zum Betrug geführt wird? Oder würde Schiller in der Ausführung das Peinliche ſeines Motivs erkannt und es umgeſtaltet haben? Alle Fortſetzer haben die Nothwendigkeit der Aenderung erkannt, Keiner hat eine genügende Löſung. Am beachtenswertheſten iſt die Demetriustragödie Hebbel's, in welcher das Motiv ſo gewendet iſt, daß Demetrius eben dadurch zu Grunde geht, daß er von dem eroberten Thron nicht laſſen mag und doch mit unbeugſamem Seelenadel die zur Behauptung ſeiner Stellung unerläßlichen Gewaltmittel verſchmäht; leider iſt, da auch hier der fünfte Akt unvollendet iſt,

nicht ersichtlich, wie von diesem Standpunkt aus die Katastrophe gedacht war.

Am ersten Mai 1805 kündigte sich die letzte Krankheit Schiller's als ein katarrhalisches Fieber an. Auch während der Krankheit lag ihm Demetrius unaufhörlich am Herzen. In den fiebererhitzten Nächten phantasirte er meist vom Demetrius und recitirte einzelne Scenen desselben.

Der Tod erfolgte am neunten Mai. Auf dem Schreibtisch fand man den Monolog Marfa's (Akt 2, Scene 1). Es war das Letzte, das Schiller geschrieben.

Schiller war wenige Monate über fünfundvierzig Jahre alt, als er der Welt entrückt wurde.

Goethe, eben selbst von gefahrdrohender Krankheit erstanden, schrieb am 1. Juni an Zelter: »Ich dachte mich selbst zu verlieren, und verliere nun einen Freund und in demselben die Hälfte meines Daseins.«

Mit vollem Recht hat man auf Schiller angewendet, was Goethe wenige Wochen vorher von dem Hingang Winckelmann's gesagt hatte: »So war er denn auf der höchsten Stufe des Glücks, das er sich nur hätte wünschen dürfen, der Welt verschwunden. Und in diesem Sinn dürfen wir ihn wohl glücklich preisen, daß er von dem Gipfel des menschlichen Daseins zu den Seligen emporgestiegen, daß ein kurzer Schrecken, ein schneller Schmerz ihn von den Lebendigen hinweggenommen. Die Gebrechen des Alters, die Abnahme der Geisteskräfte hat er nicht empfunden. Er hat als Mann gelebt und ist als vollständiger Mann von hinnen gegangen. Nun genießt er im Andenken der Nachwelt den Vortheil, als ein ewig Tüchtiger und Kräftiger zu erscheinen; denn in der Gestalt, wie der Mensch die Erde verläßt, wandelt er unter den Schatten, und so bleibt uns Achill

als ein ewig ſtrebender Jüngling gegenwärtig! Daß er frühe hinwegſchied, kommt auch uns zu Gute. Von ſeinem Grabe ſtärkt uns der Anhauch ſeiner Kraft, und erregt in uns den lebhafteſten Drang, das, was er begonnen, mit Eifer und Liebe fort- und immer fortzuſetzen«.

Fünftes Kapitel.

Philologie und Geſchichtsſchreibung.

1.

Philologie.
Chr. Gottlob Heyne. — Fr. Aug. Wolf.

Als Fr. Aug. Wolf 1807 in dem von ihm und Buttmann herausgegebenen »Muſeum der Alterthumswiſſenſchaft« eine encyklopädiſche Gliederung der auf die Erkenntniß des Alterthums bezüglichen Studien verſuchte, eröffnete er dieſen Verſuch mit einem Widmungsſchreiben an Goethe, »den Kenner und Darſteller des griechiſchen Geiſtes«.

Die denkwürdigſten Sätze dieſes Widmungsſchreibens lauten: »An wen unter den Deutſchen könnte man bei einem Unternehmen ſolcher Art eher denken als an Den, in deſſen Werken und Entwürfen, mitten unter abſchreckenden modernen Umgebungen, der griechiſche Geiſt ſich eine zweite Heimath nahm? Doch nicht, um ſich eines begünſtigenden Genius unſerer Literatur zu verſichern, wollten die Unternehmer dieſer Zeitſchrift ihr erſtes Blatt mit Seinem Namen zieren. Dazu hätte es dieſes öffentlichen Schmucks nicht bedurft. Sie wollten bei einem ſo guten Anlaß der bildungsfähigen Jugend des Vaterlandes ſagen, mit wie inniger Empfindung Derjenige zu ehren

ſei, der ihnen die hin und her geworfene Frage, zu welchem Ziel die Studien des Alterthums führen, ſchon längſt genügender und ſchöner beantwortet hat als die beſte Erörterung je vermöchte. Denn woher ließ ſolche Erhebung über die engen Kreiſe und Tummelplätze des gewöhnlichen heutigen Lebens, woher ließen ſolche Anſichten von Welt und Kunſt und Wiſſenſchaft ſich gewinnen, als aus dem inneren Heiligthum der alterthümlichen Muſenkünſte, welches ſich endlich einmal wieder in einem natürlich verwandten Gemüthe aufſchloß? Ihr Wort und Anſehen, Würdigſter unſerer Edlen, helfe hinfort uns kräftig wehren, daß nicht durch unheilige Hände dem Vaterlande das Palladium dieſer Kenntniſſe entriſſen werde; wie wir denn gegründete Hoffnung hegen, daran ein unverlierbares Erbgut für die Nachkommen zu bewahren. Wo auch der Grund zu ſuchen ſei, in der Natur unſerer Sprache oder in der Verwandtſchaft eines unſerer Urſtämme mit dem helleniſchen, oder wo ſonſt etwa; wir Deutſchen nach ſo manchen Vorbildungen ſtimmen am willigſten unter den Neueren in die Weiſen des griechiſchen Geſanges und Vortrages; wir am wenigſten treten zurück vor den Befremdlichkeiten, womit jene Heroen Anderen den Zutritt erſchweren; wir allein verſchmähen immer mehr, die einfache Würde ihrer Werke verſchönern, ihre berühmten Unanſtändigkeiten meiſtern zu wollen. Wer aber bereits ſo viel von dem göttlichen Anhauche daheim empfand, dem wird der ernſthafte Gedanke ſchon leichter, in den ganzen Kultus der begeiſternden Götter einzugehen. — — So werde, ſo bleibe der Deutſche, ohne die Emſigkeit des blos gelehrten Sammlers zu verachten, ohne den bloßen Liebhaber allgemeiner Bildung zurückzuweiſen, überall der tiefere Forſcher und Ausleger des aus dem Alterthum fließenden Großen und Schönen; und er gebrauche ſolche Schätze, um unter dem Wechſel wandelbarer öffentlicher Schickſale den Geiſt ſeiner Nation zu befruchten, deren Beſſere durch das Studium einheimiſcher

Werke keineswegs unvorbereitet ſind, die höhere Weihe zu empfangen.«

Mit dieſen begeiſterten Worten eines der größten und geiſtvollſten Alterthumskenner iſt hinlänglich ausgeſprochen, warum die Zeit unſerer großen klaſſiſchen Literaturepoche zugleich die Zeit des mächtigſten Aufſchwungs der Alterthumswiſſenſchaft war.

Seit den goldenen Tagen der großen Humaniſten des fünfzehnten und ſechzehnten Jahrhunderts war eine ſo innige und fruchtbare Wechſelwirkung zwiſchen der Alterthumswiſſenſchaft und dem tiefſten Leben der Gegenwart nicht mehr vorhanden geweſen. Je mehr die Sehnſucht und das thätige Hinſtreben nach der vollendeten Bildungsharmonie der Alten, je mehr wiedergeborenes Griechenthum das höchſte ſittliche und künſtleriſche Bildungsideal der Zeit war, um ſo mehr wurde die lebendige und allſeitige Erfaſſung und Erkenntniß des Alterthums, insbeſondere des griechiſchen, eingreifendſte und unverbrüchlichſte Bildungsaufgabe. Und je mehr die Denkart der Beſten, je mehr die Kunſt und Dichtung der Gegenwart ſelbſt von der idealen Hoheit des griechiſchen Geiſtes durchhaucht und getragen war, mit um ſo wärmerer und lebensvollerer Anempfindungsfähigkeit vermochte es die wiſſenſchaftliche Forſchung, ſich in das Wollen und Leiſten der großen Griechenwelt zu verſetzen und, wie Niebuhr ſich trefflich ausdrückt, die Alten ſo zu behandeln als wären ſie nur im Raum entfernte Zeitgenoſſen.

Vornehmlich zwei hervorragende Männer ſind es, welche dieſe neue großartige Entwicklung der Alterthumswiſſenſchaft begründeten; Chriſtian Gottlob Heyne und Friedrich Auguſt Wolf.

Chriſtian Gottlob Heyne war am 25. September 1729 zu Chemnitz geboren. In Leipzig war er der Schüler Erneſti's und Chriſt's geweſen. Nach ſchwer bedrängter Zeit, die er als Bibliothekar Brühl's in Dresden verlebte, war er auf Hemſterhuys' und Ruhnken's Empfehlung der Nachfolger Ges-

ner's in Göttingen geworden. Dort wirkte er von 1763 bis 1812 in beispiellos ausgebreiteter und segensreicher Thätigkeit.

Man ist jetzt gegen Heyne meist ungerecht. In seinem Charakter allerdings war etwas Selbstisches und Herrschsüchtiges; in seinem Verhalten gegen Lessing und Winckelmann war er nicht frei von neidischer Verkleinerung, gegen junge aufstrebende Kräfte ist er nicht ohne Stolz und Mißgunst. Und gewiß ist es richtig, was seit Voß und Wolf immer wieder wiederholt wird, daß er der eigentlich philologischen Technik, der grammatischen Sicherheit, der kritischen Schärfe, der gewinnenden Vorzüge stilistischer Schönheit entbehrte. Heyne war nicht von schöpferischer Genialität, sondern nur von großer geistiger Beweglichkeit; er war nicht von eindringender Tiefe, sondern nur von staunenswerther Breite des Wissens. Aber der hohe Ruhm bleibt ihm unentreißbar, die Schranken des bisherigen blos grammatischen und antiquarischen Wesens durchbrochen, und zuerst die Grundlagen ächter Alterthumswissenschaft gelegt zu haben. Getragen von den mächtigen Anregungen Lessing's und Winckelmann's, Herder's und Wood's setzte Heyne den Nerv und den Kern aller wissenschaftlichen Alterthumsbetrachtung in das künstlerisch Aesthetische; und er war unermüdlich, die volle Tragweite dieses Standpunktes nach allen Seiten hin zu durchmessen. Heyne zuerst unter allen Fachphilologen erweckte und verbreitete wieder den Sinn für die Herrlichkeit der alten Dichtung. Seine in ihrer Art epochemachenden Ausgaben des Tibull, Virgil und Pindar, wie namentlich auch seine oft wiederholten Vorlesungen über Homer und die griechischen Tragiker lehrten wieder, über den todten Buchstaben hinaus auf den Geist und die Eigenthümlichkeiten der einzelnen Dichter mit liebendem Verständniß zu achten, das Dichterische mit dichterischem Auge zu schauen. Und neben die Werke der Dichter stellte Heyne die Werke der bildenden Kunst. Durch ihn zuerst wurde die soeben

on Winckelmann geſchaffene Archäologie der Kunſt ſtändiger
abemiſcher Unterrichtszweig. Und Heyne zuerſt erkannte, daß
e Mythologie nicht, wie noch immer die allgemeine Annahme
ar, nur ein von Dichtern willkürlich erfundenes Fabelweſen
i, ſondern die naturwüchſige und in ſich nothwendige Sprache
id Anſchauung der kindlich ſinnenfriſchen Volksphantaſie. Be-
nders in der Ausgabe des Apollodor verſuchte er bereits das
iechiſche Mythengewebe nach den verſchiedenen griechiſchen
olksſtämmen zu ſondern. Und nicht minder bahnbrechend
urde Heyne auch für die geſchichtliche Behandlung des Alter-
ums. Unter ſeiner ordnenden Hand wurde das öde und bunte
llerlei der ſogenannten griechiſchen und römiſchen Antiquitäten
is Streben nach einer wirklichen Geſchichte der alten Ver-
ſſungen und Geſetzgebungen, das Streben nach anſchaulicher
rkenntniß des alten Lebens, der alten Sitten und Zuſtände.

Friedrich Jacobs, der Treffliche, iſt die Blüthe und Ver-
ärung der Heyne'ſchen Schule. Und Heyne's Schüler iſt auch
eeren, ſein Schwiegerſohn, deſſen »Ideen über Politik und
erkehr der alten Welt« für immer ihren Werth behalten.

Wolf bildete mit hohem und freiem Sinn weiter, was
eyne begonnen hatte.

Gehörte Heyne mit ſeinem Denken und Empfinden weſent-
ch noch dem älteren Geſchlecht an, der Zeit Leſſing's und
Winckelmann's, ſo war Wolf durchaus der Sohn der neuen Zeit,
er geiſtvolle Geſinnungs- und Strebensgenoſſe Goethe's und
Schiller's.

Friedrich Auguſt Wolf war am 15. Februar 1759 geboren,
u Hainrode bei Nordhauſen. Er ſtudirte in Göttingen; freilich
at er es ſpäter abgelehnt, ein Schüler Heyne's zu heißen. Seine
länzendſte Zeit war ſeine dreiundzwanzigjährige Wirkſamkeit in
alle, von 1783 bis 1806. Die Aufhebung der Univerſität
alle durch Napoleon führte ihn nach Berlin. An der neu

errichteten Universität zu Berlin nahm Wolf seine Vorlesungen wieder auf. Aber seine innerste Lebenskraft war gebrochen. Er, der so hoch und groß begonnen, verzehrte sich jetzt in krankhafter Reizbarkeit, in mürrischer Unzufriedenheit, in hochmüthigem Mißmuth. In Südfrankreich für seine zerrüttete Gesundheit Genesung suchend, starb er am 28. August 1824 zu Marseille.

Es liegt etwas tief Bedeutsames in der hohen innigen Freundschaft, welche Wolf mit Goethe, in der hohen innigen Achtung und Verehrung, welche Wolf mit Schiller verband. Wie die große Dichtung Goethe's und Schiller's die schöpferische Fortbildung und Vollendung der großen Renaissancekunst ist, so erfüllt und vollendet sich in Wolf zu fest und klar erkanntem Begriff, was der ahnende Antrieb der großen Humanisten des Renaissancezeitalters gewesen war.

Hochherziger und begeisterter als Wolf hatte noch Keiner die Aufgabe und den hohen Beruf ächter und lebendiger Alterthumswissenschaft erfaßt und geschildert. Was jenes herrliche Widmungsschreiben an Goethe so herrlich ausspricht, die unvergängliche Bedeutung alter Art und Kunst für das Festhalten und Erreichen der höchsten Menschheitsziele, das ist der seelenvolle Lebenshauch und der leuchtende Grundgedanke auch jener klassischen »Darstellung der Alterthumswissenschaft nach Begriff, Umfang, Zweck und Werth«, welche recht eigentlich als das wissenschaftliche Glaubensbekenntniß Wolf's zu betrachten ist. Von 1783 bis 1823 hat Wolf nicht weniger als achtzehnmal die von ihm zuerst geschaffene Vorlesung über Encyklopädie und Methodologie wiederholt.

In innigster Gedankengemeinschaft mit Wilhelm von Humboldt, mit welchem er namentlich in den Jahren 1792 und 1793 in anregendstem Verkehr gelebt hatte und aus dessen »Skizze über die Griechen« er sehr bezeichnende Stellen mittheilt, setzt Wolf das letzte Ziel und, um mit Wolf's eigenen Worten zu

ſprechen, gleichſam das, was die Prieſter von Eleuſis die Epoptie oder Anſchauung des Allerheiligſten benannten, nicht blos, wie es noch von Erneſti und von den großen Holländern geſchehen, in die unvergleichliche Zucht des Geiſtes, die die Erlernung der herrlichſten und logiſch durchgebildetſten Sprachen bringt, auch nicht blos, wie ſoeben noch Heyne als vorwaltenden Geſichtspunkt geltend gemacht hatte, in die Erkenntniß der alten Schriften und Kunſtwerke, die durch ihre verjüngende Jugendkraft, durch ihre Einfalt und Würde und durch den großen umfaſſenden Sinn, mit welchem ſie, was wahr und edel und ſchön iſt, ausdrücken, für immer die Lehrer und Ermunterer jeder Nachwelt bleiben werden, ſondern vielmehr in die lebendige und anſchauliche »Erkenntniß der alterthümlichen Menſchheit ſelbſt«, die ihm ein unbedingtes Höchſtes aller Geſchichte, der unbedingt vollendetſte Ausdruck reiner und freier, harmoniſch ſchöner Menſchenbildung iſt. »Nur im alten Griechenland findet ſich, was wir anderswo faſt überall vergeblich ſuchen; Völker und Staaten, die in ihrer Natur die meiſten ſolcher Eigenſchaften beſaßen, welche die Grundlage eines zu ächter Menſchlichkeit vollendeten Charakters ausmachen; Völker von ſo allgemeiner Reizbarkeit und Empfänglichkeit, daß nichts von ihnen unverſucht gelaſſen wurde, wozu ſie auf dem natürlichen Wege ihrer Ausbildung irgendeine Anregung fanden, und die dieſen Weg unabhängiger von der Einwirkung der andersgeſinnten Barbaren und weit länger fortſetzten als es in nachfolgenden Zeiten und unter veränderten Umſtänden möglich geweſen wäre; die über den beengten und beengenden Sorgen des Staatsbürgers den Menſchen ſo wenig vergaßen, daß die bürgerlichen Einrichtungen, ſelbſt zum Nachtheil Vieler und unter ſehr allgemeinen Aufopferungen, die freie Entwicklung menſchlicher Kräfte überhaupt bezweckten; die endlich mit einem außerordentlich zarten Gefühl für das Edle und Anmuthige in den Künſten nach und nach einen ſo großen Umfang

und ſo viel Tiefe in wiſſenſchaftlichen Unterſuchungen verbanden, daß ſie unter ihren Ueberreſten neben dem lebendigen Ausdruck jener ſeltenen Eigenſchaft zugleich die erſten bewunderungswürdigen Muſter von idealen Speculationen aufgeſtellt haben.«

Längſt allerdings iſt anerkannt und ſchon von einigen der nächſten Zeitgenoſſen wurde es ausgeſprochen, daß es Wolf nicht gelungen iſt, von dieſer Begriffsbeſtimmung aus zur feſten Geſchloſſenheit eines in ſich einheitlichen Syſtems vorzudringen. Wir werden zuletzt mit einer tabellariſchen Aufzählung von vierundzwanzig verſchiedenen Einzelwiſſenſchaften abgefunden, wo wir folgerichtigen inneren Zuſammenhang und frei aus ſich ſelbſt geſtaltende Gliederung zu erwarten und zu fordern berechtigt ſind. Dennoch iſt Wolf durch dieſen encyklopädiſchen Aufbau, wenn auch nicht, wie man übertreibend geſagt hat, der Begründer der Alterthumswiſſenſchaft, ſo doch deren mächtigſter Förderer und Umgeſtalter geworden. Zum erſten Mal erfaßte ſich die Alterthumswiſſenſchaft, die ſich bis dahin in ihrem Verhältniß zu verwandten anderen Wiſſenſchaften noch niemals beſtimmt abgegrenzt hatte, in ihrer wiſſenſchaftlichen Selbſtändigkeit. Zum erſten Mal wurde der Kreis der Alterthumswiſſenſchaft klar umſchrieben. Erſt jetzt trat das Sachliche dem Sprachlichen gegenüber in ſeine vollen Rechte. Vollgewichtiger noch als bei Heyne war die Erforſchung des Lebens und der Geſchichte des Alterthums nicht mehr blos Hilfsmittel zur Erklärung der alten Schrift- und Bildwerke, ſondern eigenſte Aufgabe, großer und würdiger Hauptzweck. Alle Welt weiß, was für großartige Anregungen grade für die geſchichtliche Behandlung des Alterthums von dieſer Auffaſſung ausgingen.

Wolf ſeinerſeits beſchränkte ſich in ſeinen Studien faſt ausſchließlich auf die alten Schriftwerke. Goethe's ergötzliche Erzählungen melden, wie zweifelnd und ketzeriſch er ſich gegen eine Hauptſeite des griechiſchen Alterthums, gegen die Erkenntniß der

bildenden Kunſt verhielt. Innerhalb ſeines Gebietes aber war er vollendeter Meiſter. Er iſt der Schöpfer ſtrenger Methode, und von Wolf ſelbſt vor Allem gilt, was er in ſeiner geiſtvollen Charakteriſtik Winckelmann's vorzugsweiſe an Winckelmann rühmte, daß er etwas aus den Alten gewonnen, was die Philologen von der Gilde gewöhnlich zuletzt oder gar nicht lernen, weil es ſich nicht aus ihnen, ſondern nur an ihnen lernen läßt, — ihren Geiſt.

Er, der nach Goethe's Ausdruck ſeine köſtlichſten Worte an den Wänden des Hörſaals verhallen ließ, hat verhältnißmäßig wenig geſchrieben.

Aber hätten wir auch Nichts von ihm als ſeine unſterblichen Prolegomena zu Homer, er wäre doch einer der gewaltigſten Bahnbrecher nicht blos in der Geſchichte der Alterthumswiſſenſchaft, ſondern des geſammten tiefſten Geiſteslebens.

Fr. Aug. Wolf's »Prolegomena ad Homerum« erſchienen 1795.

Der tiefgreifende Unterſchied zwiſchen Volksdichtung und Kunſtdichtung, den Herder geiſtreich geahnt, erhob ſich in dieſen ſcharfſinnigen Unterſuchungen über die Entſtehung und Fortpflanzung der Homeriſchen Geſänge zu klarer wiſſenſchaftlicher Einſicht, zur Darlegung einer unumſtößlichen geſchichtlichen Thatſache von unermeßlichſter Tragweite, die unverändert beſtehen bleibt, obgleich ſeitdem ſich unſere Kenntniß von den Bildungszuſtänden des Homeriſchen Zeitalters ſich weſentlich verändert hat. Die Anſchauungen über Weſen und Entwicklung nicht blos der alten Dichtung, ſondern der Dichtung überhaupt, vertieften ſich von Grund aus. Was vom Unterſchied des Homeriſchen Epos vom Kunſtepos galt, das mußte auch von der epiſchen Dichtung der anderen Völker und Zeitalter gelten; was vom Epos galt, das mußte auch von der Lyrik, ja theilweiſe ſelbſt vom Drama gelten. Erſt jetzt war die Wiſſenſchaft der Literaturgeſchichte möglich geworden. Und von der veränderten und vertieften Auffaſſung

der Anfänge der Dichtung erſtreckte ſich die veränderte und vertiefte Auffaſſung ſofort auch auf die Erforſchung der alten Mythen- und Sagenwelt und der in dieſer niedergelegten Urgeſchichte. Und ſelbſt wo die unmittelbar ſtoffliche Einwirkung fehlte, da wirkte die hier glänzend vor Augen geſtellte ſchlagende Kraft der ſtrengen kritiſchen Methode, wie ſie in ſolcher Genialität und Meiſterſchaft noch niemals ausgeübt worden. Kein Theil der Alterthumskunde, kein Theil der Geſchichtswiſſenſchaft, der nicht von hier aus neues Licht und neue Geſtalt gewonnen.

Jetzt erwuchs jenes Philologengeſchlecht großen Stils, das, um nur die größten Namen zu nennen, uns in Gottfried Hermann, in Niebuhr, Böckh, Welcker, Otfried Müller, ſo ruhmreich und weitwirkend entgegentritt.

Weil man durch Goethe und Schiller wieder im tiefſten Gemüth empfunden, was Poeſie ſei, vermochte man dem Alterthum wieder congeniales Verſtändniß entgegenzubringen. Stolz durfte ſich die Alterthumswiſſenſchaft fortan eine Reproduction der Antike nennen. Sie hatte die alte hohe Beſtimmung der Studia humanitatis wiedererobert.

Großartige neue Aufgaben ſind ſeitdem an die Wiſſenſchaft herangetreten. Die grammatiſche Seite hat ſich zur vergleichenden Sprachwiſſenſchaft erweitert; die geſchichtliche Seite wird und muß ſich — das ſind die zielzeigenden Worte, mit denen einer der größten Schüler und Nachfolger Wolf's, Auguſt Böckh, 1850 die Berliner Philologenverſammlung eröffnete — auf Grund der immer gewaltiger eindringenden Kenntniß der vorgriechiſchen morgenländiſchen Völker allmälich zu einer vergleichenden Kulturgeſchichte des geſammten Alterthums erweitern.

Aber es iſt nicht zu befürchten, daß die ſchöne Griechenwelt nicht dennoch nach wie vor der ſtrahlende Kern all' dieſer Studien bleibt, der unverſiegliche Quell aller ächten heiteren freien Menſchenbildung.

2.

Geſchichte.

Schlözer. Johannes Müller. Spittler.

Die Alterthumswiſſenſchaft wurde groß, weil ſie mit dem tiefſten Zeitanliegen auf's innigſte verwachſen war. Der Geſchichtswiſſenſchaft ward nicht die gleiche Gunſt.

Schiller blieb mit ſeinen Meiſterwerken vereinzelt. Geſchichtlicher Sinn und geſchichtliches Verſtändniß iſt nur, wo bewegtes politiſches Leben iſt.

Auguſt Ludwig von Schlözer, am 5. Juli 1735 zu Jagſtſtedt in der Grafſchaft Hohenlohe-Kirchberg geboren, von 1769 bis 1809 einer der gefeiertſten Univerſitätslehrer Göttingens, iſt der Ahnherr der neueren deutſchen Geſchichtsſchreibung.

Ein jahrelanger Aufenthalt in Schweden und Rußland hatte ſeine geſchichtlichen Studien vornehmlich auf nordiſch-ruſſiſche Geſchichte gerichtet, um deren Erforſchung und Bearbeitung er ſich ſowohl durch eigene geſchichtliche Darſtellungen wie namentlich durch die Herausgabe und Ueberſetzung der altruſſiſchen Neſtor'ſchen Chronik die weſentlichſten Verdienſte erworben hat. Und er war dergeſtalt von dem Umfang und Glanz der ruſſiſchen Machtſtellung befangen, daß er ſein ganzes Lebelang nur Auge hatte für große Maſſenbewegungen und für das Uebergewicht roher Kraftentfaltung. Die geiſtige Größe der Griechen mit allen poetiſchen Eigenſchaften ihrer Helden, ſagt Schloſſer ſpottend, verſchwindet aus ſeinen Augen vor der unzählbaren Menge der Mongolen und Tartaren, und Miltiades wird ihm zum Dorfſchulzen, verglichen mit den rohen Hordenführern und mit einem Attila und Tamerlan, die an der Spitze von Hundert-

tausenden fechten. Wir haben daher zu Schlözer kein inneres Verhältniß mehr, zumal auch sein Vortrag ganz unsäglich formlos und nachläßig ist. Dennoch ist unleugbar, daß seine »Vorstellung der Universalhistorie« (1772 und 1773), die in der dritten, sehr veränderten Auflage von 1785 den Titel »Weltgeschichte nach ihren Hauptabtheilungen« annahm, in die Methode der geschichtlichen Behandlung, wie sie bis dahin in Deutschland üblich gewesen, den bedeutendsten Umschwung brachte. Voltaire und Gibbon, besonders aber Robertson war sein Führer und Vorbild. Die Geschichte, die nach Schlözer's eigenem Ausdruck in Deutschland weiland nichts als ein Gemengsel von einigen historischen Datis war, die der Theolog zum Verständniß der Bibel, und der Philolog zur Erklärung der alten griechischen und römischen Schriftsteller, und, wie wir hinzusetzen können, der Jurist zur Ergründung der Rechtsalterthümer und der Reichsgeschichte nöthig hatte, erhob sich fortan auch in Deutschland zu dem Rang einer fest und einheitlich auf sich selbst gestellten Wissenschaft und wurde das scharf betonte Streben nach pragmatischer Einsicht in den inneren Zusammenhang und die geheime Verkettung des thatsächlichen Verlaufs der menschlichen Dinge. In dem leidenschaftlichen Streit, der zwischen Herder und Schlözer über Wesen und Behandlung der Geschichte geführt wurde, war Herder durch Weite und Freiheit des Blicks unstreitig der Ueberlegene; aber das Ziel, die Erhebung der Geschichte aus ödem Kleinkram zur Geschichte der bald fortschreitenden bald entartenden Menschheit, war in Beiden dasselbe.

Und unvergeßlich ist der mächtige Einfluß Schlözer's auf die Besserung der herrschenden Zustände, auf die Erweckung des politischen Sinns. Der große Gelehrte hatte zugleich die schlagfertige Rührigkeit eines Journalisten. Mehr noch als die Flugschriften Friedrich Karl von Moser's waren Schlözer's Briefwechsel (1777 bis 1780) und Schlözer's Staatsanzeigen (1783

bis 1793) der Schrecken aller ſchleichenden Kabinetspolitik und Beamtenwillkür. Hand in Hand mit den journaliſtiſchen Fehden gingen ſeine ſogenannten Zeitungscollegien und ſeine Vorleſungen über Politik, in denen er die Dinge, die er in ſeine Zeitſchriften nicht aufzunehmen wagte, vor einem zahlreichen Zuhörerkreiſe auf den Katheder brachte. Seine Wirkung war um ſo gewaltiger, je unangreifbarer ſein Charakter war. Und wenn Schlözer gleichwohl ſich als der unerbittliche Widerſacher der nordamerikaniſchen und der franzöſiſchen Revolution zeigte, ſo war der Grund dieſes Widerſtandes nicht ſowohl, wie man vielfach gemeint hat, die feige Rückſicht auf das Verhältniß Göttingens zu England, als vielmehr der Haß gegen jede Gewaltthätigkeit und Rechtsverletzung, gleichviel von welcher Seite ſie komme, und die leider durch den Ausgang der franzöſiſchen Revolution nur allzu gerechtfertigte Furcht vor der vorauszuſehenden Reaction.

Schlözer's Schüler, aber an Breite des Ruhms ihn bald überragend, war Johannes Müller, geboren am 3. Januar 1752 zu Schaffhauſen.

Ein reiches Talent, von der Natur zu allem Hohen und Großen angelegt, aber ohne feſten ſittlichen Halt; in ungezähmtem Ehrgeiz nach einflußvoller politiſcher Stellung ringend, und in dieſem Streben nach Ehren ſeine Ehre untergrabend. Erſt entſchiedener Gegner Oeſtreichs, dann in öſtreichiſchen Dienſten; erſt Vorkämpfer für die Begründung eines unter Preußens Führung ſtehenden deutſchen Fürſtenbundes, dann Anhänger und Vertheidiger des Rheinbundes. In Berlin, wohin er von Wien aus als Sekretär der Akademie und als Hiſtoriograph des königlichen Hauſes berufen war, eine Stütze der deutſchen Sache; kurz darauf der Bewunderer und Günſtling Napoleon's. Es war eine eigenthümlich tragiſche Nemeſis, daß, als er endlich durch die Gunſt Napoleon's die oberſte Leitung des öffentlichen

Unterrichtsweſens im neu errichteten Königreich Weſtfalen gewonnen hatte, er hingerafft wurde vom Gram über die Brutalitäten, die er vom König Jerome erleiden mußte. Er ſtarb zu Kaſſel am 29. Mai 1809.

Müller's Ruhm ſtützt ſich hauptſächlich auf ſeine Schweizergeſchichte, deren erſter Band 1780 und umgearbeitet 1786 erſchien, und die von ihm bis zum Eintritt des Reformationszeitalters fortgeführt wurde. Die Zeitgenoſſen hatten für dieſes Werk nur den Ausdruck höchſter Bewunderung; Johannes Müller galt ihnen als unbedingt erſter Geſchichtsſchreiber. Der Stoff ſchlug ein in die Vorliebe für das einfach patriarchaliſche Weſen, die ſich ſeit Rouſſeau in alle Gemüther geſenkt hatte, und in das hochwallende, aber in ſich unklare Freiheitspathos, von welchem auch Goethe's Götz, Schiller's Räuber und die gleichzeitigen Ritterſtücke getragen ſind. Das deutſche Mittelalter, das ſo lang verkannte, erſchloß ſich hier wieder in ungeahnter Lebensfülle. Und es war zum erſten Mal, daß ſich hier in deutſcher Sprache, vor Schiller und neben Schiller, die Geſchichtsſchreibung bewußt wieder als Kunſt erfaßte und bis zu einem gewiſſen Grade ſogar zu hinreißender Meiſterſchaft erhob. Charakterſchilderungen wie die Schilderungen Erlach's, Rudolf Bruns', Hanns Waldmann's, ſind von tiefem pſychologiſchem Feinſinn und von großer dramatiſcher Kraft; viele ſeiner Schlachtengemälde ſind an Anſchaulichkeit und Lebendigkeit unübertroffen. Jetzt aber iſt der einſt ſo glänzende Ruhm Müller's faſt gänzlich verblaßt. Wir wiſſen jetzt, daß das Quellenſtudium Müller's, ſo prahleriſch er ſich deſſen rühmte, nur ein ſehr unzulängliches war, und daß er die unerläßliche Aufgabe, die Quellen ſelbſt wieder einer Kritik zu unterwerfen, nicht einmal ahnte. Die anſpruchsvolle Nachahmung der Taciteiſchen Schreibweiſe, von Müller zwar geleugnet, aber thatſächlich unleugbar, erſcheint uns geſpreizt und gekünſtelt.

Weit weniger geräuſchvoll, aber viel tiefer und nachhaltiger war die Wirkſamkeit Spittler's.

Ludwig Timotheus Spittler war am 10. November 1752 zu Stuttgart geboren. Im Tübinger Stift hatte er Theologie ſtudirt, und gelehrte und geiſtvolle kirchengeſchichtliche Abhandlungen waren die erſten Früchte ſeiner ſchriftſtelleriſchen Thätigkeit geweſen. Im Jahr 1779 als Profeſſor der Kirchengeſchichte nach Göttingen berufen, veröffentlichte er 1782 ſeinen »Grundriß der Geſchichte der chriſtlichen Kirche«. Es war ein epochemachendes Werk; von unangreifbarer Gründlichkeit der Quellenforſchung, aber kurz und überſichtlich und durch die lebensvolle Zeichnung der eingreifenden Ereigniſſe und Perſönlichkeiten allen Bildungskreiſen gleich zugänglich und anziehend. Die Grundanſchauung war der Freiſinn und die ächt menſchliche Milde Leſſing's und Herder's; fern von allem confeſſionellem Hader, in deſſen Feſthaltung und Verſchärfung die Kirchengeſchichte bisher ihre hauptſächlichſte Beſtimmung geſehen hatte. Trefflich ſagt Heeren in ſeiner trefflichen Schrift über Spittler (1812. S. 13), Spittler zum erſten Mal habe die Kirchengeſchichte nicht als Theolog, ſondern rein als Hiſtoriker behandelt. Seit dem Frühjahr 1782 aber wendete ſich Spittler ausſchließlich der politiſchen Geſchichte zu. Raſch folgten ſich die »Geſchichte Würtembergs unter der Regierung der Grafen und Herzoge« (1783) und die »Geſchichte des Fürſtenthums Hannover bis zum Ende des ſiebzehnten Jahrhunderts« (1786); in den Jahren 1793 und 1794 folgte in zwei Theilen der »Abriß der Geſchichte der europäiſchen Staaten«. Und auch dieſe Geſchichtswerke ſind in der Geſchichte der deutſchen Geſchichtsſchreibung ein nicht minder wichtiger Einſchnitt als Spittler's Kirchengeſchichte. Mehr als irgendeiner ſeiner deutſchen Vorgänger machte Spittler, aufgewachſen unter den ſchweren Bedrückungen und Verfaſſungskämpfen, welche unter Herzog Karl die Bevölkerung

Würtembergs aufs tiefſte erregt hatten, die Geſchichte, die bis dahin wenig mehr als Kriegs- und Regentengeſchichte geweſen, zu einer Geſchichte der Verfaſſungen und ſtaatlichen Einrichtungen, ihrer Entſtehung, Fortbildung, Entartung, Wiederherſtellung.

Zuletzt bearbeitete Spittler auch die theoretiſche Staatslehre Dieſe »Vorleſungen über Politik« wurden 1828 von Karl Wächter herausgegeben, und fanden ſelbſt in dieſer ſpäten Zeit bei gewiegten Staatsmännern die verdienteſte Anerkennung.

Namentlich auch als akademiſcher Lehrer war Spittler von weitwirkendem Einfluß. Sein Vortrag war, beſonders in den letzten Jahren, überaus glänzend, und doch immer gediegen. Zahlreiche Schüler erſten Ranges haben von ihm ihre erſte Anregung empfangen; Hugo, Heeren, Savigny, Schloſſer.

Im März 1797 vertauſchte Spittler den Katheder mit dem Würtembergiſchen Miniſterporteſeuille. Nicht zu ſeinem Glück. Fürſtliche Willkür und Herrſchſucht hemmte und vereitelte ſeine beſten Pläne. Er verzehrte ſich in Gram und Unmuth. Er ſtarb am 14. März 1810.

Wenn ſelbſt Spittler der Gefahr des Veraltens nicht entgangen iſt, ſo iſt dies keine Schmälerung ſeiner hervorragenden Bedeutung, ſondern nur der ſchlagende Beweis, wie mächtig inzwiſchen die deutſche Geſchichtswiſſenſchaft fortſchritt.

Der Hebel dieſes Fortſchritts war, daß unter dem Schimpf und dem Elend der Napoleoniſchen Weltherrſchaft Deutſchland endlich aus ſeinem politiſchen Schlummer erwachte. Mit der Erſtarkung des politiſchen Sinns erſtarkte auch der geſchichtliche.

Barthold Niebuhr trat auf.

Er war handelnder Staatsmann, der an Stein's Seite alle Freuden und Drangſale, alle Hoffnungen und Schwierigkeiten der Wiedergeburt Preußens werkthätig theilnehmend durch-

lebte und durchkämpfte. Und zugleich war er ein ſtrenger Philolog aus der Schule Wolf's.

Indem er ſeine Erfahrungen in Geſetzgebung und Verwaltung und Wolf's kritiſche Methode auf die Betrachtung der römiſchen Urgeſchichte übertrug, wurde er der epochemachende Begründer einer ganz neuen Art geſchichtlicher Einſicht und Forſchung.

Sechſtes Kapitel.

Georg Forſter.

Die Zeitgenoſſen bewunderten Georg Forſter als einen klaſſiſchen Schriftſteller von ſeltener Wiſſensfülle und Formvollendung. Wir, die wir inzwiſchen ſeine damals noch unbekannten Briefe kennen gelernt haben, bewundern und lieben in ihm zugleich einen der edelſten und reinſten Menſchen, und wir ſchenken ihm eine um ſo tiefere Theilnahme, je erſchütternder die furchtbare Tragik iſt, die über ſeine letzten Lebensjahre hereinbrach.

Ganz ungewöhnliche Jugenderfahrungen hatten Georg Forſter ſchon früh zu einem hervorragenden Naturforſcher, zu einem ganz unvergleichlichen Kenner der Länder- und Völkerkunde gemacht.

Er war am 26. November 1754 zu Naſſenhuben bei Danzig geboren. Als elfjähriger Knabe bereits begleitete er ſeinen Vater auf einer im Auftrag der ruſſiſchen Regierung unternommenen wiſſenſchaftlichen Reiſe über St. Petersburg an die Ufer der Wolga bis Saratow. Kurz darauf ſiedelte ſein Vater, Johann Reinhold Forſter, deſſen leidenſchaftlich unruhigem Weſen und deſſen ſcharf ausgeprägtem Zug zur Botanik die ſtille Dorfpfarre zu eng war, mit ſeiner geſammten Familie nach England über, wo er in Warrington in der Nähe von Mancheſter eine Stellung als Lehrer der Naturgeſchichte fand. Dort

gelang es ihm, einen Ruf zur Betheiligung an der zweiten großen Entdeckungsreiſe Cooks zu erhalten. Georg Forſter, der kaum Siebzehnjährige, durfte ſich anſchließen. Statt der hergebrachten akademiſchen Studienjahre die harte, aber ſinnenfriſche Schule einer dreijährigen Weltumſegelung.

Am 13. Juli 1772 begann die kühne Fahrt. Von Plymouth nach dem Vorgebirge der guten Hoffnung. Von dort nach Neuſeeland, über den Polarkreis, dann hinab in den ſüdlichen Theil des indiſchen Meeres bis zum 48. Grad ſüdlicher Breite. Sodann zu den Geſellſchaftsinſeln mit längerem Aufenthalt in dem herrlichen O-Taheiti. Ueber Londons Antipoden hinaus in langen und gefahrvollen Umwegen wiederum nach dem Südpol, bis endlich am 30. Januar 1774 ein Eisfeld von unabſehlicher Größe dem ſchreckenvollen Wagniß in der Breite von 71 Graden 10 Minuten das Ziel ſteckte. Zurück über die Marqueſasinſeln und Otaheiti nach jener Inſelgruppe, welcher Cook den Namen der Freundſchaftlichen Inſeln gab. Darauf die großartige Entdeckung der Neuen Hebriden und Neu-Caledoniens. Dann über die ganze Breite des Südmeeres an die Küſten des Feuerlandes in Amerika. Umſchiffung des Cap Horn, erneute Entdeckung von Georgien. Von hier aus wiederum der Verſuch, ſich dem Südpol zu nähern; doch hemmten diesmal die Eisfelder bereits im ſechzigſten Grade den Lauf. Entdeckung des Sandwichslands. Ueber das Cap der guten Hoffnung, über St. Helena und die Azoren zurück nach England. Am 30. Juni 1775 landeten die Reiſenden in Spithead. Sie hatten im Zeitraum von drei Jahren eine größere Anzahl von Meilen zurückgelegt als je ein anderes Schiff vor ihnen; ihre Curslinien umfaßten mehr als dreimal den Umkreis der Erdkugel.

Mißhelligkeiten mit der engliſchen Regierung verhinderten Reinhold Forſter, den Vater, die in Ausſicht genommene Reiſebeſchreibung auszuarbeiten und zu veröffentlichen. Da trat Georg

Forſter, der Sohn, an ſeine Stelle. Georg Forſter's Reiſebeſchreibung erſchien zuerſt engliſch 1777, dann deutſch 1779, unter dem Titel: »Johann Reinhold Forſter's und Georg Forſter's Reiſe um die Welt in den Jahren 1772—1775.«

Das Werk des zweiundzwanzigjährigen Jünglings war ein unvergängliches Meiſterwerk.

Ueber die große wiſſenſchaftliche Ausbeute, welche die Reiſe für die Naturgeſchichte und insbeſondere für die Pflanzenkunde gebracht hatte, berichtet Forſter nur inſoweit, als es die Rückſicht auf die allgemeinen Bildungskreiſe, für welche ſeine Reiſebeſchreibung beſtimmt war, geſtattete; dieſe Seite blieb einer beſonderen fachwiſſenſchaftlichen Schrift vorbehalten, die er in Gemeinſchaft mit ſeinem Vater herausgab. Sein ſinnendes Auge ruht ganz und gar auf den Wundern der neuentdeckten Landſchaft und Menſchenwelt. Aber dieſe Schilderungen ſind ſo greifbar anſchaulich und individualiſirend wahr und doch ſo ächt und tief dichteriſch, ſind ſo feſt und treu gegenſtändlich und doch ſo warm und phantaſievoll, ſind ſo durchaus nur im ſtrengſten Dienſt der Wiſſenſchaft die verſchiedenartige Abſtammung der einzelnen Völkerſchaften und den Einfluß der klimatiſchen Verhältniſſe und der Nahrungsſtoffe auf die Eigenthümlichkeiten des Naturells und der Sitte verfolgend und doch von ſo entzückender Formen- und Farbenfülle, daß man gar nicht genug ſtaunen kann über dieſes wunderbare Zuſammen von Forſchereruſt und Künſtlerkraft. Ein Meiſterwerk feinſter und urkundlichſter Menſchenbeobachtung, die zu den Phantaſtereien Rouſſeau's vom Naturzuſtand und zu den aus dieſen Phantaſtereien hervorgegangenen Schilderungen Bernadin de St. Pierres im ſchärfſten Gegenſatz ſteht; und zugleich ein Meiſterwerk unnachahmlichſter Poeſie.

O-Taheiti iſt vor Allem der Zaubername, der ſich ſeitdem in jedes fühlenden Menſchen Phantaſie feſtſetzte. Will Jean Paul das Süßeſte irdiſcher Glückſeligkeit nennen, ſo ruft er uns

O-Taheiti ins Gedächtniß. Und O-Taheiti mit ſeiner anmuthigen Sitteneinfalt und den Wundern der Landſchaft und Pflanzenwelt war dem beglückten Reiſenden ſelbſt der Winkel der Erde, der ihm in treuer Erinnerung vor allen anderen lächelnd winkte. Aber wer denkt nicht zugleich an ſeine herrliche Schilderung der zu den neuen Hebriden gehörigen Inſel Tanna? Und wer denkt nicht zugleich an ſolche Stellen, in denen Forſter mit gleich ergreifender Plaſtik die erſchütternde Nachtſeite der Wildheit bildungsloſer Menſchennatur lebendig vor Augen ſtellt?

»Forſter's Reiſebeſchreibung«, ſagt Moleſchott in ſeinem Buch über Forſter, »iſt ein epiſches Gedicht und, wie ein ächtes Dichtwerk, liebenswürdig und menſchlich in jeder Zeile. Man weiß nicht, ob von der Schönheit die Einfalt oder von der Klarheit die Wärme übertroffen wird; man weiß nicht, iſt ihm der Menſch und ſeine Bildung und ſein Glück näher, oder die ſchöne Flur vom heiteren Himmel überwölbt. In ſeinen Erzählungen iſt jedes Wort ein Pinſelſtrich, feſt und rein geſtaltend, ſo daß man zu ſehen glaubt, wo man anfangs nur hörte. Und mehr noch als die allſeitige Unbefangenheit ſeines Beobachtungsgeiſtes, mehr noch als das ſchöpferiſche Gedankenleben und die geſtaltende Kraft, die ſeinen wiſſenſchaftlichen Leiſtungen ihr künſtleriſches Gepräge verleihen, erquickt uns in jenem unübertroffenen Reiſebericht die vollendete Menſchlichkeit, die ſein vorzüglichſtes Augenmerk auf Menſchen und Sitten richtete, die ihn mit weiſem Verſtändniß den Kern des Menſchen unter Federn und Tätowirungen erfaſſen und in jeder Geſtalt und unter jeglicher Schminke das Recht der Vernunft aufſuchen und anerkennen ließ.«

In einem Aufſatz aus ſeiner ſpäteren Zeit »Die Kunſt und das Zeitalter« (Werke. 1843. Bd. 5, S. 240) enthüllt uns Forſter ſelbſt das Geheimniß ſeiner unnachahmlichen Darſtellungs-

kunſt: »Schön iſt der Lenz des Lebens, wenn die Empfindung uns beglückt und die freie Phantaſie in roſigen Träumen ſchwärmt. Uns ſelbſt vergeſſend im Anſchauen des gefühlerweckenden Gegenſtandes faſſen wir ſeine ganze Fülle und werden eins mit ihm. Nicht blos die Liebe ſpricht: gebt Alles hin, um Alles zu gewinnen. Bei jeder Art des Genuſſes iſt dieſe unbefangene Hingebung der Kaufpreis des vollkommenen Beſitzes. Aber auch nur was ſo innig empfangen, uns ſelbſt ſo innig angeeignet ward, kann wieder ebenſo vollkommen von uns ausſtrömen und als neue Schöpfung hervorgehen. Dieſen Urſprung erkennt man in den Werken, die ächtes Genie gebar; ſie ſind die Kinder eines edlen großen umfaſſenden Sinnes und einer Bildungskraft von unaufhaltſamer Energie.«

Von dieſen klaſſiſchen Reiſeſchilderungen gilt in vollſter Wahrheit das Wort, das ſchon Friedrich Schlegel in ſeiner liebevollen Charakteriſtik Georg Forſter's ausſprach, daß Georg Forſter das Denken der Menſchen nicht blos bereichert, ſondern auch erweitert hat. Alexander von Humboldt nennt noch im Kosmos (Bd. 2, S. 72) dankbaren Herzens Georg Forſter ſeinen Lehrer. Durch Forſter, ſetzt er hinzu, begann eine neue Aera wiſſenſchaftlicher Reiſen, deren Zweck vergleichende Völker- und Länderkunde iſt.

Gegen Ende des Jahres 1778 kam Georg Forſter nach Deutſchland; er ſtand im Alter von vierundzwanzig Jahren. Er ſuchte eine Anſtellung für ſeinen bedrängten Vater, der in London im Schuldthurm ſaß. Dieſer nächſte Zweck gelang nicht; erſt zwei Jahre ſpäter erhielt der Vater die Profeſſur der Botanik in Halle. Georg Forſter ſelbſt aber fand ein Unterkommen am Carolinum in Kaſſel als Lehrer der Naturgeſchichte.

Fünf Jahre blieb Forſter in Kaſſel. Es war eine wichtige Zeit für ihn. Die ungewöhnliche Art, in welcher er ſeine Jugend verlebt hatte, hatte ihn in vielen Dingen zwar weit über ſein

Alter hinaus gereift, in Allem aber, was ſich auf Grund und Ziel des inneren Lebens bezog, war er noch durchaus unfertig, ohne Feſtigkeit, allen zufälligen äußeren Einwirkungen preisgegeben. Nun wurde er ergriffen von der ganzen Herrlichkeit und Schwere der deutſchen Bildungskämpfe. Goethe's mächtige Dichtung entzückte ihn; im benachbarten Göttingen ſah er das raſtloſe Treiben und Drängen der deutſchen Wiſſenſchaft. Am tiefſten aber gährten und ſtürmten in ihm die religiöſen Anliegen, die ihm ſogleich bei ſeinem erſten Eintritt in Deutſchland durch die Bekanntſchaft und Freundſchaft mit Jacobi nahegetreten waren und die jetzt um ſo dringender befriedigende Löſung verlangten, je plötzlicher ſein Uebergang von dem friſchen Anſchauen der Außenwelt zu grübleriſcher Innerlichkeit geweſen. Alle Wirren und Fährlichkeiten der deutſchen Sturm- und Drangperiode, von denen er auf den Wogen und Inſeln der Südſee nichts gewußt und geahnt hatte, kamen jetzt über ihn. Er vermochte es nicht, wie er (Bd. 7, S. 164) im Sommer 1782 an ſeine Schweſter ſchreibt, ſein eigenlauniges Herz im Zaum zu halten. Ja, er und ſein Freund Sömmerring, der berühmte Anatom, ſein Alters- und Amtsgenoſſe, ließen ſich ſogar von den Netzen des Roſenkreuzerbundes umſtricken, der eben damals in Deutſchland ſein unheimlich geſchäftiges Weſen trieb. Es liegt noch immer ein Schleier über Urſprung und Abſicht der Roſenkreuzer; gewiß iſt, daß ſelbſt ſo geſunde und helle Köpfe wie Forſter und Sömmerring unter dieſen Einwirkungen (vergl. Sömmerring's Leben von R. Wagner. 1844. Bd. 2, S. 40) nicht nur an die alchymiſtiſche Goldmacherkunſt, ſondern auch an die Möglichkeit eines unmittelbaren Verkehrs mit den Todten, ja mit Gott ſelbſt glaubten und dieſen Verkehr durch inbrünſtige Gebetsverzückung zu verwirklichen ſtrebten. Doch hielten dieſe Irrungen nicht lange Stand. Forſter ſowohl wie Sömmerring erlöſten ſich zu jener reinen und freien Menſchen-

bildung, die der innerſte Lebensnerv des klaſſiſchen Zeitalters der deutſchen Literatur iſt.

Beſonders in ſeinen Briefen enthüllt Forſter ſeine geheimſte Anſchauungsweiſe. Am 9. März 1784 ſchreibt er (Bd. 7, S. 266) an Jacobi's Schweſter Helene: »In meinem Denken iſt noch ganz kürzlich eine Revolution vorgegangen, die ſehr zu meiner Zufriedenheit beitragen wird; ich habe eine gute Portion Schwärmerei fahren laſſen, und danke Gott, daß dieſe Entladung noch vor meinem zurückgelegten dreißigſten Jahr geſchah. Ich kann Ihnen nicht beſchreiben, um wie vieles ich mich dadurch in meinen geſellſchaftlichen und bürgerlichen Pflichten geſtärkt fühle; nun hoffe ich erſt, in Grundſätzen ein Mann und in ihrer Befolgung ein Menſch zu werden.« An Jacobi ſelbſt aber ſchreibt Forſter (ebend. S. 290) am 7. December deſſelben Jahres mit Anſpielung auf das bekannte Gleichniß in Leſſing's Nathan noch weit entſchiedener: »Die Schuppen ſind mir von den Augen gefallen. Wie wünſchte ich, mein Beſter, nun einmal mit meiner reiferen Ueberlegung und Erfahrung vor Ihren Richterſtuhl treten zu dürfen und zu erfahren, nicht welcher Ring der ächte oder ob ein ächter überhaupt vorhanden iſt, ſondern ob es nicht Finger geben kann, auf welche der Ring, welcher es auch ſei, gar nicht paßt und ob der Finger darum nicht auch ein guter brauchbarer Finger ſein könne.« Unerſchrockener und ſelbſtbewußter als je hatte ſich wieder Forſter's urſprüngliches Weſen, ſein feſter heller Thatſachenſinn, erhoben. Mit den theoſophiſchen Träumereien hatte er auch alle Träumereien der Metaphyſik verworfen. Es giebt für ihn kein anderes Wiſſen als das rein erfahrungsmäßige; denn es erſcheint ihm ganz unmöglich (vergl. Bd. 7, S. 334), in den über die ſinnliche Erfahrung hinausliegenden Dingen über das bloße Wähnen hinauszukommen, ſo lange wir ſind, was wir ſind, d. h. Weſen, die nur Eindrücke erleiden und nur Wiſſen haben von den an-

ziehenden und abſtoßenden Kräften der Natur. Seeing is believing. Und es giebt für ihn kein anderes Menſchheitsideal als das hohe Bewußtſein der Reinigkeit in Gedanken und That, das freudige und friſch eingreifende Theilnehmen an Allem, was das menſchliche Geſchlecht angeht (Bd. 7, S. 320. 360), das unabläſſige Mitrathen und Mitthaten an dem unabläſſig vorſchreitenden Kampf der Menſchen nach Vervollkommnung in Erkenntniß, Glück und Freiheit.

Dies ſind die Ueberzeugungen und Grundſätze, nach denen Forſter fortan ſein ganzes Leben hindurch unerſchütterlich gewirkt und gehandelt hat.

Um ein beſſeres Auskommen zu gewinnen und um ſich von den drückenden Verbindungen mit den Roſenkreuzern zu befreien, war Georg Forſter im Sommer 1784 einem Ruf an die Univerſität zu Wilna gefolgt. Es wäre in dieſer geiſtesöden unwirthſamen Wildniß für ihn ein unerträgliches Daſein geweſen, wären ihm nicht die letzten beiden Jahre dieſes Aufenthalts verſchönt worden durch das erſte Glück ſeiner Ehe mit Thereſe Heyne, der älteſten Tochter des berühmten Göttinger Alterthumsforſchers.

In den letzten Tagen des Auguſt 1787 verließ er Wilna. Die alte Reiſeluſt erwachte wieder. Es hatten ſich ihm lockende Ausſichten gezeigt, vereint mit ſeinem Freund Sömmerring auf Koſten und im Auftrag der ruſſiſchen Regierung eine neue Weltfahrt nach den Inſeln der Südſee, nach Kalifornien, Japan und China zu machen. Doch zerſchlugen ſich dieſe Ausſichten wegen des Ausbruchs des türkiſch-ruſſiſchen Krieges. Und ebenſo zerſchlugen ſich Unterhandlungen mit Spanien über eine Reiſe nach den Philippinen.

Nun fand Forſter im Herbſt 1788 eine Anſtellung als Bibliothekar in Mainz. Die erſten Jahre in Mainz waren Forſter's glücklichſte Zeit. Forſter's einfache, aber gaſtliche Häus-

lichkeit war der Mittelpunkt ſeiner gebildeter Geſelligkeit, an welcher Sömmerring, Johannes von Müller, Heinſe und Huber belebend und fördernd theilnahmen.

Forſter ſeufzte in all' dieſer Zeit unter der Laſt mühſeliger Ueberſetzerarbeiten, welche ihm die bitterſte Nahrungsſorge unerbittlich auferlegte. Aber ſeine wiſſenſchaftliche Friſche blieb ungebeugt. Aus den Kaſſeler und Wilnaer und aus den erſten Mainzer Jahren ſtammen die Abhandlungen über O-Taheiti, über den Brotbaum, über Cook, über Amerika, über Neuholland, über die Menſchenracen, über das Ganze der Natur, über die Leckereien; Abhandlungen, die zwar an Tiefe und Weite der Wirkung hinter Forſter's Reiſebeſchreibung aus der Südſee zurückſtehen, aber an Freiheit und Klarheit der Anſchauung, an wiſſenſchaftlicher Durchbildung und an vollendeter Meiſterſchaft der Darſtellung dieſelbe überragen.

Humboldt hat nicht vergeſſen, im Kosmos auch dieſen kleineren naturwiſſenſchaftlichen Schriften Forſter's ein gebührendes Denkmal zu ſetzen. Die neuere Naturwiſſenſchaft ſieht auf Grund derſelben in Forſter einen ihrer genialſten Bahnbrecher.

Namentlich ſeine Streifereien in das phyſiologiſche Gebiet ſind von großer Bedeutung. Forſter iſt der vor jeder auch noch ſo weitgehenden Folgerung unerſchrockene Bekenner der Lehre von der unbedingten und unauflöslichen Einheit von Geiſt und Stoffwelt. So ſcherzhaft und beſcheiden ſich Forſter einmal in einem ſeiner Briefe über ſeinen kleinen Aufſatz über die Leckereien äußert, dieſer Aufſatz behandelt in ſpielend anmuthiger Form, aber mit ſcharf eindringender Gründlichkeit den unwiderleglich nachweisbaren Zuſammenhang der Geſittung der Menſchen mit ihrer Nahrungsweiſe. »Die dümmſten Völker nähren ſich auf die allereinfachſte Art; die Lebensart der klügſten iſt am meiſten zuſammengeſetzt. Die armen Feuerländer, die ſich ſelten einmal ſatt eſſen mögen, ließen die Reiſenden

im Zweifel, ob ſie die wenigen Vorſtellungen, deren ſie fähig ſchienen, zur Vernunft oder zum Inſtinct rechnen ſollten. Wo giebt es rohere Menſchen als die blos fleiſchfreſſenden Hirtenvölker im öſtlichen Aſien; wo ſchwächere als die Indier, die größtentheils nur von Reis leben? Wie verſchieden iſt hingegen der Fall ſo manches handfeſten und verſtändigen europäiſchen Bauers, der bei einer gemiſchten Diät, ſo oft er ſich gütlich thut, die beiden Indien in Contribution ſetzt, um zu ſeinem Hirſebrei Zucker und Zimmt zu genießen!«

Eben jetzt iſt die Wiſſenſchaft eifrig bemüht, den Grundriß dieſer Lehre mit erweiterten Mitteln auszubauen.

Um ſo überraſchender iſt es, daß Forſter, wie viele Stellen ſeiner Briefe bezeugen, allmälich die Luſt an den naturwiſſenſchaftlichen Dingen verlor und ſich zuletzt denſelben faſt ganz entzog.

Zunächſt wirkte ein äußerer Grund. Was Forſter's innerſte Neigung und Beſtimmung war, naturforſchender Reiſender zu ſein, das war ihm durch die Ungunſt der Umſtände verſagt. Mußte er doch ſogar auf die Ausführung ſeiner lang vorbereiteten »Allgemeinen Geſchichte der Inſeln im Südmeer« verzichten, obgleich er zu derſelben bereits die koſtſpieligſten Zeichnungen von den vorzüglichſten engliſchen Künſtlern in Händen hatte! Zu ſo gewagtem Unternehmen fand ſich kein Verleger und keine unterſtützende Akademie.

Ganz beſonders aber wirkten auf dieſen Stimmungswechſel die äußeren Ereigniſſe. Die franzöſiſche Revolution war ausgebrochen. Der angeborene hoheitsvolle Zug Forſter's nach dem ächt und tief Menſchlichen, der der innerſte Kern ſeines Weſens war, das rückhaltslos begeiſterte Streben, nach Kräften mitzuwirken an der Verwirklichung der höchſten Menſchheitsideale, das ihn von jeher weit hinausgehoben hatte über alle Enge und Ausſchließlichkeit zunftmäßiger Fachgelehrſamkeit, flammte jetzt in

ihm um ſo heller und mächtiger auf, je mehr ihm die Zeichen der Zeit darauf zu deuten ſchienen, daß endlich der Tag der möglichſten Annäherung an die höchſten Menſchheitsziele gekommen ſei. Es iſt höchſt bedeutſam, wie durchaus innerlich, wie durchaus philoſophiſch die erſten Aeußerungen Forſter's über das Weſen der franzöſiſchen Revolution lauten. Am 30. Juli 1789 ſchreibt er (Bd. 8, S. 85) an Heyne: »Schön iſt es zu ſehen, was die Philoſophie in den Köpfen gereift und dann im Staat zu Stande gebracht hat, ohne daß man ein Beiſpiel hätte, daß je eine ſo gänzliche Veränderung ſo wenig Blut und Verwüſtung gekoſtet hätte.« Und in einem Briefe vom 8. December deſſelben Jahres an Jacobi ſagt er (ebend. S. 103): »Frankreich iſt allerdings ſehr merkwürdig für den Beobachter. Es iſt ein intereſſanter Anblick, nicht, daß es kämpft, ſondern wie es kämpft. Dieſer Strauß des Despotismus mit der Demokratie iſt noch keinem vorigen ähnlich. Die Minen und Contreminen ſind von eigener Gattung und haben das Gepräge des Jahrhunderts der ausgebildeten Vernunft.«

Die Natur und die Naturvölker verloren für ihn an Wichtigkeit angeſichts dieſes gewaltigen Ringens und Kämpfens.

Es iſt die zweite Epoche Forſter's. Sein ganzes Weſen iſt jetzt bewegt und erfüllt von den zwei großen treibenden Mächten der Zeit, von den großen Bewegungen der Literatur und Kunſt, und von den großen Bewegungen der franzöſiſchen Umwälzung. Er iſt der klare und edle, ſchwungvoll begeiſterte, freiheitsmuthige Vorkämpfer für die höchſten Bildungsgüter.

Viele kleine Abhandlungen, vor Allem der geiſtvolle, wenn auch etwas überſchwengliche Aufſatz: »Die Kunſt und das Zeitalter«, und der wunderbar geiſteshohe Aufſatz: »Ueber Proſelytenmacherei«, geben von dieſer veränderten Richtung Zeugniß.

Bis in ſeine Ueberſetzerdrangſale erſtreckte ſich dieſe veränderte Richtung. Aus Jones' engliſcher Ueberſetzung überſetzte

er Kalidaſas' indiſches Drama Sakontala. Ein überaus glücklicher Wurf! Forſter hatte ſich nicht getäuſcht, als er in der am 3. April 1791 geſchriebenen Vorrede die Hoffnung ausſprach, daß grade die Deutſchen mit ihrer bewunderungswürdigen Fähigkeit, ſich mehr als alle anderen Völker in fremde Sitte und Denkart verſetzen zu können, dieſem ſeltſam zarten Gedicht Gunſt und Verſtändniß entgegenbringen würden. Goethe und Herder wurden die weitwirkenden Verkünder und Verbreiter des Ruhms dieſer »erſten und ſchönſten Blume des Morgenlandes.« Wenig mehr als ein Jahrzehnt ſpäter wurde Friedrich Schlegel, einer der wärmſten Bewunderer Forſter's, der Begründer der indiſchen Philologie in Deutſchland. Und iſt es auch nur eine jener Zufälligkeiten, mit denen die Geſchichte oft ihr neckendes Spiel treibt, daß wenige Monate nach dem Erſcheinen dieſer Sakontalaüberſetzung an demſelben Ort, in welchem ſie entſtanden war, Derjenige geboren wurde, der am genialſten und großartigſten die Frucht dieſer Ausſaat verwerthete, — am 14. September 1791 wurde in Mainz Franz Bopp geboren —, ſo iſt doch gewiß, daß ohne dieſe Anregungen Bopp ſchwerlich ſeinen Weg gefunden hätte.

Jedoch das eigenartigſte Werk dieſer zweiten Epoche Forſter's ſind die »Anſichten vom Niederrhein«; das Ergebniß einer dreimonatlichen Reiſe, welche Forſter im Frühling 1790 über Köln und Düſſeldorf nach Belgien, Holland und England machte.

Sein Reiſebegleiter war ein genialer Jüngling von zwanzig Jahren, ſchon damals in allen Zweigen der Naturwiſſenſchaft aufs gründlichſte unterrichtet, Alexander von Humboldt. Dennoch lebt Forſter faſt ganz ausſchließlich nur den künſtleriſchen und politiſchen Eindrücken.

Mit vollem Recht nennt man Forſter unter unſeren beſten Kunſtſchriftſtellern. Freilich ſieht man überall, daß er, der in ein bisher ihm fremdes Gebiet trat und daher nur über einen

ſehr geringen Umfang von Kunſtanſchauungen zu gebieten hatte, nicht frei iſt von den Einſeitigkeiten, an welchen das Kunſturtheil ſeines Zeitalters litt. So ſehr er ergriffen wird von der Macht des Kölner Doms, für die Kunſtwunder in Brügge fehlt ihm die Aufmerkſamkeit, für das unvergleichliche Altarbild in Gent hat er nur wenige gleichgültige Worte. Auch in der Beurtheilung von Rubens, der ihm von Köln und Düſſeldorf an auf Schritt und Tritt begegnete, iſt viel Schwanken und Unſicherheit. So ſehr wir auch einſtimmen mögen, wenn er in deſſen Jüngſtem Gericht nur »die wilde bacchantiſche Mänas« erkennt, »die alle Beſcheidenheit der Natur verleugnet und voll ihres Gottes den Harmonienſchöpfer Orpheus zerreißt«; es bleibt befremdend, daß er zwar die Amazonenſchlacht und die Porträts preiſt, die großen Bilder des Antwerpener Doms aber, in denen doch Rubens in friſcher Nachwirkung ſeiner italieniſchen Lehrjahre ſo rein und gewaltig iſt, nicht genügend beachtet. Allein Auge und Nerv für die bildende Kunſt hatte Forſter durchaus. Nicht umſonſt hatte er von Jugend auf im poeſievollen ſinnenfriſchen Anſchauen der Natur und ihrer großen und kleinen Formen gelebt und gearbeitet. Was Wunder alſo, daß der vollendete Meiſter poeſievoller und ſinnenſcharfer Naturſchilderung ſogleich auch der vollendete Meiſter poeſievoller und ſinnenſcharfer Kunſtſchilderung iſt? Seine Schilderungen ſind nicht ſo ſinnendurchglüht wie die Schilderungen Heinſe's, aber ſie ſind lebensvoll anſchaulich, gegenſtändlich plaſtiſch, ſie ſind der entzückende Ausdruck eines edlen und hochgeſtimmten Geiſtes, der, wie Forſter ſelbſt vom ächten Kunſtgenuß fordert, »im Kunſtwerk den Künſtler, im Künſtler den Menſchen, im Menſchen den ſchöpferiſchen Demiurg erblickt, eines im anderen bewundert und liebt, und Alles, den Gott und den Menſchen, den Künſtler und ſein Bild, in den Tiefen ſeines eigenen verwandten Weſens hoch ahnend wiederfindet.«

Nicht mehr ſo unmittelbar betheiligt ſind wir bei dem politiſchen Theil. Er hat für uns nur noch geſchichtlichen Werth. Die hier geſchilderten Ereigniſſe, die Unruhen in Aachen und Lüttich und der wilde pfäffiſche Aufſtand Brabants gegen die Neuerungen Joſeph's II. wurden bald überholt von den furchtbaren Ereigniſſen der franzöſiſchen Revolution. Die hier geſtellten Forderungen nach Preßfreiheit, nach öffentlicher Gerichtspflege und nach Selbſtverwaltung ſind jetzt überall entweder bereits verwirklicht oder doch als dringendſte politiſche Aufgaben anerkannt. Aber unveraltbar iſt die anziehende Kraft der hohen und reinen Geſinnung, der mannhaft tapferen und doch maßvollen Freiheitsbegeiſterung! Das Thema iſt: „Nous ne voulons pas être libres, wir wollen nicht frei ſein, antworten uns die Niederländer, wenn wir ſie um ihrer Freiheit willen glücklich preiſen, ohne doch vermögend zu ſein, uns nur etwas, das einem Grunde ähnlich ſähe, zur Rechtfertigung dieſes im Munde der Empörer ſo paradoxen Satzes vorzubringen. Nous ne voulons pas être libres! Schon der Klang dieſer Worte hat etwas ſo Unnatürliches, daß nur die lange Gewohnheit, nicht frei zu ſein, die Möglichkeit erklärt, wie man ſeinen tückiſchen Führern ſo etwas nachſprechen könne. Nous ne voulons pas être libres! Arme betrogene Brabanter, das ſagt Ihr ſo ohne Bedenken hin; und indem Ihr noch mit Entzücken Euren Sieg über die weltliche Tyrannei erzählt, fühlt Ihr nicht, weſſen Sklaven Ihr waret und noch ſeid!«

Forſter erreichte mit dieſem Buch den Höhepunkt ſeines Ruhmes. Lichtenberg ſprach nur die allgemeine Meinung aus, als er am 1. Juli 1791 an Forſter ſchrieb, daß er die Anſichten vom Niederrhein für eins der erſten Werke in unſerer Sprache halte.

Da kam im October 1792 die Eroberung von Mainz durch die Franzoſen, die für ihn eine ſo verhängnißvolle Schickſalswendung wurde.

Trotz ſeiner lebhaften Theilnahme für die Ziele und Fortſchritte der franzöſiſchen Revolution war Forſter doch bisher allem revolutionären Treiben fremd geblieben. Auf ſeiner letzten Reiſe hatte er in Paris dem großen Nationalfeſt auf dem Marsfeld beigewohnt und er glaubte als Ueberzeugung ausſprechen zu dürfen, daß eine Gegenrevolution ſchlechterdings ein Ding der Unmöglichkeit ſei; aber er war ſo weit entfernt von dem Wunſch, dieſe Revolution auf Deutſchland übertragen zu ſehen, daß er ſich vielmehr beſonders deshalb unter die Gegner des von den deutſchen Fürſten unternommenen Reactionskrieges ſtellte, weil er fürchtete, daß bei ſo unbeſonnenem und fruchtloſem Unternehmen auch in Deutſchland Gährungen und Aufſtände nicht ausbleiben würden (Bd. 8, S. 147). Und auch nachdem die Feindſeligkeiten bereits begonnen und die bedrohten Rheinlande vom leidenſchaftlichſten Für und Wider entbrannt waren, enthielt er ſich aller thätigen Parteinahme; nur daß es bei der herrſchenden Partei Verdacht erregte, daß, wie ſich Forſter in einem Brief vom 5. Auguſt 1792 an Jacobi ausdrückt, ſein grader Sinn nicht Anhänglichkeit heucheln mochte, wo er ſeine Achtung verweigern mußte. Ja ſelbſt nach der Einnahme von Mainz behielt er zunächſt noch ſeine Zurückhaltung. Er war nicht geflohen wie die Anderen, weil (Bd. 8, S. 240. 243) es ihm feig dünkte, mit Verleugnung ſeiner Grundſätze ſich an Adel und Geiſtlichkeit anzuſchließen, und weil er nicht wußte, wohin bei dem Verluſt ſeiner Habe mit Frau und Kindern ſich wenden; aber nur mit ſehr getheiltem Herzen ſah er die Revolution unter ſeinen Augen, nach wie vor erſchien ihm der Weg ſtiller Reform als möglich und als allein wünſchenswerth. »Ich bleibe dabei«, ſchreibt Forſter noch am 21. December 1792 (Bd. 8, S. 248) an den Buchhändler Voß, »daß Deutſchland zu keiner Revolution reif iſt; ich möchte bittend vor allen Fürſten Deutſchlands ſtehen und ſie um ihres eigenen Lebens und um des

Glückes ihrer Völker willen beſchwören, es bei Dem, was geſchehen iſt, bewenden zu laſſen, nicht Alles aufs Spiel zu ſetzen; von oben herab ließe ſich jetzt in Deutſchland ſo ſchön eine Verbeſſerung friedlich und ſanft verbreiten und ausführen, man könnte ſo ſchön, ſo glücklich von den Vorgängen in Frankreich Vortheil ziehen, ohne das Gute ſo theuer erkaufen zu müſſen; ich erkenne mit ſchrecklicher Gewißheit die ganze Stärke der Gewitterwolke und möchte ſie ſo gern abhalten und zertheilen!« Aber auf die Dauer war dieſe neutrale Stellung undurchführbar. Bald wurde er immer unentrinnbarer in den Strudel der Ereigniſſe gezogen, und bald durchbrach in ihm das drängende Freiheitsgefühl alle Rückſicht. Man kann nicht ohne Erſchütterung leſen, was Forſter am 6. Januar 1793 an Sömmerring (vergl. Sömmerring's Leben. Bd. 1, S. 279) ſchreibt: »Ich habe mich für eine Sache entſchieden, der ich meine Ruhe, meine Studien, mein häusliches Glück, vielleicht meine Geſundheit, mein ganzes Vermögen, vielleicht mein Leben aufopfern muß; ich laſſe aber ruhig über mich ergehen, was kommt, weil es als Folge einmal angenommener und noch immer bewährt gefundener Grundſätze unvermeidlich iſt. Eins allein, weiß ich, iſt unantaſtbar mein, weil ich allein es antaſten könnte; das iſt mein Bewußtſein.« Er, der ſchon in ſeinen Anſichten vom Niederrhein zur Vertheidigung der gewaltthätigen Neuerungen Joſeph's II. dem bekannten Wort Leſſing's, daß, was Blut koſte, gewiß kein Blut werth ſei, die Erwägung entgegengeſtellt hatte, daß für Meinungen von jeher Blut vergoſſen worden und daß ohne ſolche gewaltſame Mittel wir vielleicht noch in unſeren Wäldern Eicheln fräßen, er, der ſchon damals kühn behauptet hatte, daß, wer den Zweck wolle, auch die Mittel wollen müſſe und daß Erhaltung des gegenwärtigen Zuſtandes meiſt nur Befeindung des unveräußerlichen Anrechts der Menſchen auf Freiheit und Glückſeligkeit ſei, ſchreckte nicht zurück vor der Revolution und hielt

die Betheiligung an derſelben um ſo mehr für ſeine Pflicht, je mehr es galt, die Bürger einerſeits aus ihrer Schlaffheit aufzurütteln und andererſeits ſie der ſinnloſen Wüſtheit wüſter Demagogen zu entreißen. Und er, der von Kindheit auf in unſtetem Wanderleben ein vaterlandsloſes Daſein geführt hatte, ſchreckte nicht zurück ſelbſt vor den weitgehendſten Folgerungen der kosmopolitiſchen Anſchauungsweiſe ſeines Jahrhunderts; er ſah das Vaterland nur da, wo nach ſeiner Meinung die Freiheit war, und glaubte, wie er noch in einer ſeiner letzten Schriften, in den »Pariſer Umriſſen« (Bd. 6, S. 312) hervorhebt, mit Leſſing ſagen zu dürfen, daß gewiſſe Zeiten Männer verlangen, die über die Vorurtheile der Völkerſchaft hinweg ſeien und genau wüßten, wo Patriotismus Tugend zu ſein aufhöre. Er wurde wegen ſeines geläufigen Franzöſiſchſprechens Mitglied der oberſten Verwaltungsbehörde. Er wurde Mitglied der Klubbiſten, d. h. der politiſchen Propaganda der rückhaltslos franzöſiſch Geſinnten.

Die Tragödie vollzog ſich raſch. Die deutſchen Heere trafen ernſte Anſtalten, Mainz zurückzuerobern. Am 25. März 1793 ging Forſter mit zwei anderen Abgeordneten nach Paris, um dort den Wunſch nach Einverleibung des neuen Freiſtaates in die Grenzen Frankreichs dem franzöſiſchen Nationalconvent zu überbringen. Kurze Zeit darauf aber war Mainz wieder in den Händen der Deutſchen.

Forſter's Schuld rächte ſich ſchwer. Seitdem war Forſter's Leben eine ununterbrochene Kette entſetzlichſter Leiden.

Nach der Wiedereinnahme von Mainz wurde auf Forſter's Kopf ein Preis von hundert Ducaten geſetzt. Forſter blieb in Paris, hineingeſtoßen in alles Elend des Flüchtlingslebens. Er hatte mit der traurigſten Armuth zu kämpfen; bitter ſcherzt er, er habe auf der Welt jetzt auf nichts mehr achtzugeben als auf ſeine ſechs Hemden. Seine Familie war von ihm getrennt; zuerſt in Straßburg, dann in Neufchatel. Forſter hatte, um die

Seinigen vor aller Unbill ſicherzuſtellen, ſchon während der Mainzer Revolution dies ſchwere Opfer auf ſich genommen.

Und was am tiefſten an Forſter nagte, der Gang der Revolution ſelbſt wurde immer troſtloſer, immer entſetzenvoller. Er bleibt unerſchütterlich feſt bei ſeinen Grundſätzen, bei ſeinem Glauben an den endlichen Sieg ſeines hoheitsvollen Ideals von Menſchenglück und Menſchenfreiheit; ringsum aber umwogen ihn, wie er ſich ſchmerzlich geſtehen muß, nur blinde leidenſchaftliche Wüth, nur raſender Parteigeiſt und nichtswürdige Selbſtſucht, nur ein wüſtes Durcheinander von Betrügern und Betrogenen. »O ſeit ich weiß«, ſchreibt Forſter am 16. April 1793 an ſeine Frau (Bd. 9, S. 11) »daß keine Tugend in der Revolution iſt, ekelt es mich an. Ich konnte, fern von allen idealiſchen Träumereien, mit unvollkommenen Menſchen zum Ziel gehen, unterwegens fallen und wieder aufſtehen und weitergehen; aber mit Teufeln, mit herzloſen Teufeln, wie ſie hier ſind? Immer nur Eigennutz und Leidenſchaft zu finden, wo man Größe erwartet und verlangt, immer nur Worte für Gefühl, immer nur Prahlerei für wirkliches Sein und Wirken, wer kann das aushalten?« Noch war die wildeſte Zeit Robespierre's nicht gekommen, aber wie trüb ahnungsvoll, wie ſcharfblickend prophetiſch iſt es, wenn Forſter in dieſem Brief hinzuſetzt: »Die Tyrannei der Vernunft, vielleicht die eiſernſte von allen, ſteht der Welt noch bevor. Je edler und vortrefflicher das Inſtrument, deſto teufliſcher der Mißbrauch. Brand und Ueberſchwemmung, die ſchädlichen Wirkungen von Feuer und Waſſer, ſind nichts gegen das Unheil, das die Vernunft ſtiften wird; wohl zu merken, die Vernunft ohne Gefühl.«

Der hochherzige ideale Schwärmer war in das innerſte Mark getroffen. In ſcherzendem Trübſinn vergleicht er ſich oft mit einem flügellahmen Adler. »Man weiß wirklich nicht«, ſagt er in einem Briefe vom 2. Juni 1793, »ſoll man weinen oder

lachen bei den hieſigen Auftritten? Die klügſten Köpfe und, ich glaube, zugleich die tugendhafteſten Herzen unterliegen den Ruheſtörern und Intriguanten, die unter der Larve der Volksfreundlichkeit ſich bereichern und ſich zu Herren von Frankreich machen wollen. Hätte man das Alles aus der Ferne wiſſen können! Doch das iſt eine eitle Betrachtung! Wer ſagen kann, daß er nach ſeiner jedesmaligen Einſicht und nach ſeinem Gewiſſen handelt, kann ruhig ſein!«

Forſter hat vielfach über die franzöſiſche Revolution geſchrieben. Es iſt rührend zu ſehen, wie treu und feſt er in allen dieſen Schriften das Banner des unverbrüchlichen Menſchheitsideals aufrecht erhält. Er leugnet nicht die Gräuel und Schrecken der Revolution, aber er betrachtet ſie als vorübergehenden Naturprozeß.

Zu dieſer ſchweren Enttäuſchung kam noch ein anderes entſetzliches Unglück. Schon in den letzten Jahren in Mainz hatte ſich ſein Verhältniß zu ſeiner Frau ſehr getrübt. Thereſe, die ihr eigener Vater, der treffliche Heyne, ſogar noch im Jahr 1805 (vergl. Sömmerring's Leben. Bd. 1, S. 98) eine hochgeſchraubte Natur nennt, hatte ſich Forſter entfremdet; ihr Herz gehörte Forſter's Freund Huber, der damals als ſächſiſcher Geſchäftsträger in Mainz lebte. Jetzt da Forſter in Paris war, hatten ſich Huber und Thereſe in Neufchatel zuſammengefunden. Arglos ſieht Forſter in Huber nur ſeinen Freund; und je unglücklicher er ſich in Paris fühlt, mit um ſo größerer Hingebung denkt er an Weib und Kind. Er ſendet ihnen ſelbſt das Unentbehrlichſte, ſorgt, hofft und träumt für ſie, und bleibt mit den Geliebten in ununterbrochenem Briefwechſel voll der zarteſten und treuſten Empfindungen. Für ſich ſelbſt hat er auf glückliche Tage verzichtet; aber den Seinigen möchte er ſo gern noch Glück und Genuß geſichert wiſſen; lediglich um ihretwillen denkt er an neue Lebensplane, bald will er ſich in Indien

eine geſicherte Stellung gewinnen, bald will er Arzt werden, bald in England die Leitung einer Buchdruckerei übernehmen. Und zuletzt kann er es nicht länger ertragen, Diejenigen ſo lange nicht geſehen zu haben, an denen ſein ganzes Herz hängt. Er verſchafft ſich die Mittel, an der Schweizer Grenze die Frau und die Kinder wiederzuſehen. Er ſieht das Furchtbarſte. Er kann ſich nicht täuſchen, von welcher Art die Verbindung zwiſchen Huber und ſeiner Frau iſt. Der hohe edle Sinn Forſter's beſtand auch dieſe herbſte Prüfung. Forſter überwindet ſich. Die Treuloſe hat ihm ſelbſt die Erinnerung an ſeine Vergangenheit vergiftet; aber ſie iſt mit ſeinem tiefſten Empfinden auf's innigſte verwachſen, ſie iſt die Mutter ſeiner Kinder. Er hält es ſogar für möglich, auch unter den völlig veränderten Verhältniſſen dereinſt wieder in ihrer Nähe leben zu können, ihr unveränderter Freund zu bleiben. Wenige Tage nachher ſchreibt er, am 6. November 1793, aus Pontarlier an Thereſe einen Brief, der nur Worte der Liebe, der Hoffnung enthält. »Mir iſt zu Muth wie dem Erdenſohn Antäus, der neue Kräfte bekam, wenn er ſeine Mutter Erde anrührte. Mein Muth, auszuharren, iſt feſter, entſchiedener; die Reſignation, wenn ich es ſo nennen ſoll, in Alles, was nun geſchehen mag, hat nun keinen Kampf mehr. Was dahinter iſt, ſehe ich mit dem Rücken an, und nun vorwärts, vorwärts; wir könnten noch ein zwanzig oder dreißig Jahre vergnügt ſein und bei- und nebeneinander leben.« Und auch an anderen Stellen ſeiner Briefe (Bd. 9, S. 134. 147) ſpricht er in gleichem Sinn. Aber tief innen nagte und bohrte doch der Gram ununterdrückbar.

Seitdem kränkelte Forſter mehr und mehr. Er ſtarb am 11. Januar 1794 in Paris an ſeinem gichtiſchen Leiden, das ihm in das Herz getreten war; arm, verlaſſen, einſam, noch nicht vierzig Jahre alt. Der Redacteur des Moniteur, mit Forſter befreundet, ſcheint der Vertraute von Forſter's tiefſtem Leid

geweſen zu ſein; er ließ es ſich trotz aller Gegenvorſtellungen nicht nehmen, in der Anzeige von Forſter's Tod von einem „chagrin domestique“ zu ſprechen.

Noch der letzte Brief Forſter's war an ſeine Frau gerichtet. Er endet mit den Worten: »Küßt meine Herzblättchen!« Auch auf dem Sterbebett waren ſeine Kinder ſein ſtetes Sinnen und Sorgen.

Thereſe, ſeine Wittwe, die ſo ſchwere Schuld an Forſter's Tod trug, hat für die von ihr im Jahr 1829 herausgegebene Sammlung von Forſter's Briefen den Spruch aus Götz von Berlichingen zum Motto gewählt: »Wen Gott niederſchlägt, der richtet ſich nicht ſelbſt wieder auf. Ich weiß am beſten, was auf meinen Schultern liegt. Unglück bin ich gewohnt zu dulden. Und jetzt iſt's nicht Weislingen allein, nicht die Bauern allein, nicht der Tod des Kaiſers und meine Wunden. Es iſt Alles zuſammen.«

Wir möchten dieſen Worten den Schluß des Götz hinzufügen: »Wehe der Nachkommenſchaft, die dich verkennt.«

Die meiſten Zeitgenoſſen urtheilten ſehr hart über Forſter. Zeiten der Reaction haben ihre Freude daran, die wehrloſen Opfer zu ſchmähen und zu höhnen. Es ſchmerzt, ſelbſt Männer wie Schiller und Wilhelm von Humboldt unter dieſen unritterlichen Gegnern zu ſehen. Das Urtheil der Gegenwart hat dies Unrecht geſühnt. Jetzt hat ſich vollauf erfüllt, was Herder in der Vorrede zu der zweiten Ausgabe der Sakontala mit Zuverſicht ausſprach, daß der Name Georg Forſter's den Deutſchen immer »in lieblichem Andenken« bleiben werde.

Siebentes Kapitel.

Nachklänge der Sturm- und Drangperiode.

Auf die reine und freie Bildungshöhe Goethe's und Schiller's vermochten ſich nur Wenige zu ſtellen. Schon 1784 in dem Gedicht »Zueignung« rief Goethe der Göttin der Wahrheit und Schönheit ſchmerzlich zu: »Ach, da ich irrte, hatt' ich viel Geſpielen; da ich Dich kenne, bin ich faſt allein.«

So tief war das Thema der Sturm- und Drangperiode, die verzehrende Pein über den tragiſchen Zwieſpalt zwiſchen den Forderungen des idealiſtiſchen Herzens und den kalt abweiſenden Grenzen der Wirklichkeit, in alle Gemüther gedrungen, daß Keiner ſich dieſem Zwieſpalt und dem Ruf nach Verſöhnung und Ueberwindung deſſelben entziehen konnte. Aber während Goethe und Schiller dieſen Kampf zu vollendetem Sieg geführt hatten, inſoweit nämlich innerhalb ſtreng in ſich abgeſchloſſener Innerlichkeit ausgekämpft werden kann, was einzig der Kampf und der Sieg der fortſchreitenden Geſchichte ſelbſt iſt, mußten ſich faſt alle die Anderen unfertig entweder mit halben und unzulänglichen Siegen begnügen oder ſie verſtrickten ſich mitten im Kampf wieder in neue Irrungen und Niederlagen.

Gleich Goethe und Schiller kämpfte man gegen die Mängel

und Kränklichkeiten der Sturm- und Drangperiode, aber man blieb nach wie vor unter deren hemmender Nachwirkung.

Die Geschichte der deutschen Dichtung ist die getreue Spiegelung dieser seltsamen und wirren Schwankungen.

Es sind besonders vier bedeutende Erscheinungen, welche auf der Wende des Jahrhunderts neben der großen Dichtung Goethe's und Schiller's hervorragen; die letzten Romane Klinger's, die geniale Humoristik Jean Paul's, die sinnige und durch schwere Lebenstragik tief rührende Gestalt Hölderlin's, die Anfänge der sogenannten romantischen Schule. In allen diesen Erscheinungen derselbe gemeinsame Antrieb und Grundgedanke, die Unverbrüchlichkeit des Idealismus. Aber in der entscheidenden Frage über das Wesen dieses Idealismus und über die Grenze und die Art seiner Verwirklichung, stehen sie, wie zur Denk- und Dichtweise Goethe's und Schiller's, so auch unter sich selbst, in scharfem, oft sogar in leidenschaftlich feindlichem Gegensatz.

1.

Die letzten Romane Klinger's.

Maximilian Klinger, einst einer der wildesten Stürmer und Dränger, war einer der Wenigen, die sich aus den phantastischen Jugendwirren der Sturm- und Drangperiode zu sittlicher Klarheit retteten. Unter den schwierigsten Verhältnissen, durch welche nur die Edelsten makellos hindurchzugehen wissen, hatte er sich zu einem Charakter von seltener Kraft und Hoheit geklärt und gefestigt.

Klinger's Laufbahn in Rußland, wohin er im Herbst 1780 als Vorleser des Großfürsten Paul gekommen, war eine sehr glänzende. Nachdem er mit dem Großfürsten fast ganz Europa durchreist hatte, wurde er 1785 in Petersburg an das Erziehungsinstitut des

adlichen Cadettencorps berufen. Im erſten Jahr der Regierung Paul's wurde er Generalmajor und Director des Cadettencorps, unter Alexander wurde er Curator der Univerſität Dorpat mit dem Range eines Generallieutenants. Er heirathete eine durch Schönheit und Bildung ausgezeichnete vornehme Ruſſin mit reichem und weitem Grundbeſitz, eine natürliche Tochter der Kaiſerin Katharina. Er ſtand auf einer Höhe, wie ſie wohl Niemand dem fahrenden Schüler der Sturm- und Drangperiode vorausgeſagt hätte. Aber wie Klinger dieſe Glücksgüter errungen und in welchem Sinn er ſie aufnahm, bezeugen die hochherzigen Worte, mit welchen er als Greis in ſeinem ſchönſten Buch, in den »Betrachtungen und Gedanken über verſchiedene Gegenſtände der Welt und Literatur,« uns einen Einblick in ſein innerſtes Sein eröffnet. §. 560 lautet: »Iſt es möglich, mit einem wahren, freien, ganz natürlichen, oft auch kühnen Charakter, ohne irgend jemandem abſichtlich die Cour gemacht zu haben, ohne alle Intrigue, mit Furcht vor ihr und mit Streben gegen ſie, ſelbſt im Kampfe mit ſchlechten Menſchen, durch die Welt zu kommen, darin emporzukommen, ſich aufrecht zu erhalten — und das wohl auch am Hofe? Die Frage ſcheint von einem Träumenden aufgeworfen zu ſein; und in der That, der, welcher die Miene des Wachenden dabei annehmen will, muß ſie durch ſein praktiſches Leben ſchon aufgelöſt haben. Was muß indeſſen ein Mann thun, um den oben angedeuteten Zweck zu erreichen? Freilich manches ganz Ungewöhnliche. Erſtlich und vorzüglich muß er an das, was die Menſchen Glückmachen nennen, gar nicht denken, ſtreng und kräftig, auf grabem offenem Wege, ohne Furcht und Rückſicht auf ſich, ſeine Pflicht erfüllen, alſo ſo rein von Sinn und Geiſt ſein, daß keine ſeiner Handlungen mit dem ſchmutzigen Flecken des Eigennutzes bezeichnet ſei. Iſt von Recht und Gerechtigkeit die Rede, ſo muß ihm der Große und Bedeutende eben das ſein, was ihm der Kleine und Unbedeutende iſt.

Er muß zweitens zu ſeiner Erhaltung und reinen Verhaltung frei von der Sucht zu glänzen, frei von der ſchaalen Eitelkeit und der unruhigen Ruhm- und Herrſchſucht ſein, durch deren raſtloſes Antreiben die Menſchen auf dem Theater der Welt die meiſten ihrer Thorheiten begehen und Diejenigen, auf und durch welche ſie wirken wollen, empfindlicher und tiefer beleidigen, als durch die kräftigſte, reinſte, ja kühnſte Tugend ſelbſt. Drittens muß ein Mann von ſolchem Gefühl nur auf dem Theater der Welt erſcheinen, wann und wo es ſeine Pflicht erfordert, übrigens als ein Eremit, in ſeiner Familie, mit wenigen Freunden, unter ſeinen Büchern, im Reiche der Geiſter leben. So nur vermeidet er das Zuſammenſtoßen mit den Menſchen über Kleinigkeiten, um die ſich das Weſen und Thun derſelben im Ganzen dreht, und nur ſo mag er Verzeihung für ſeine Sonderbarkeit finden, da er wirklich keinen Platz einnimmt, die Geſellſchaft durch ſeinen Werth nicht drückt und Nichts von ihr fordert, als nach gethaner Pflicht ruhig leben zu dürfen. Reizt er dann den Neid, flößt er dann noch Haß ein, ſo gründen ſich beide auf das, was der Ankläger ſelbſt nicht gern ausſpricht, worüber er wenigſtens nicht wagt, dem von ihm Angeklagten mit Vorwürfen vor die Stirn zu treten. Wer es nun dahin gebracht hat, dem gelingt gar Vieles in der Welt, dem gelingt ſogar, woran er nicht denkt, was er nicht als Zweck beabſichtigt, das endlich zu erhalten, was die Menſchen im groben Sinn Glück nennen. Ich könnte das Kapitel verlängern, aber ich ſetze nur das hinzu: er muß ſich vor allem Reformationsgeiſt und ſeinen Zeichen hüten, muß nie mit Leuten, die nur Meinungen haben, über Meinungen ſtreiten, muß von ſich ſelbſt und über ſich ſelbſt nur im Stillen reden und denken, das heißt in ſeinem tiefſten Innern, in ſeinem Cabinet.« Und in demſelben Sinn ſagt §. 589: »Ich habe, was und wie ich bin, aus mir ſelbſt gemacht, meinen Charakter und mein Inneres nach Kräften und Anlagen entwickelt, und da ich dieſes

ſo ernſtlich als ehrlich that, ſo kam das, was man Glück und Aufkommen in der Welt nennt, von ſelbſt. Mich ſelbſt habe ich ſchärfer und ſchonungsloſer beobachtet und behandelt als Andere. Durch Geburt und Erziehung lernte ich die niederen und mittleren Stände, ihre Noth, ihre Verhältniſſe, ihr Glück, durch meine Lage die höheren und höchſten Stände, ihre Täuſchungen, ihre Schuld und Unſchuld kennen. Ich habe nie eine Rolle geſpielt, nie die Neigung dazu in mir empfunden, und immer den erworbenen und feſtgehaltenen Charakter ohne Furcht dargeſtellt, ſo daß ich die Möglichkeit gar nicht mehr fürchte, anders ſein oder anders handeln zu können. Vor der Verſuchung Anderer iſt man nur dann ganz ſicher, wenn man ſich ſelbſt zu verſuchen nicht mehr wagen darf. Ich habe in einem ſehr großen Reiche von der Zeit gelebt, da ich dem männlichen Alter entgegentrat; viele Geſchäfte ſind mir aufgetragen worden, die mich mit allen Ständen in Verkehr ſetzten; aber nach ihrer täglichen Beendigung verbrachte ich die mir gewonnene Zeit in der tiefſten Einſamkeit, in der möglichſten Beſchränktheit.« Es war Klinger nicht zu verargen, wenn er auf dieſe hohe ſittliche Kraft, in den verwickeltſten Lagen durchaus untadelhaft durch die Welt gegangen zu ſein, und ſich in der herben Schule des Weltmanns ein unvertrocknetes Herz erhalten zu haben, in ſeinem Alter mit ſtolzer Genugthuung zurückblickte. »Dieſes nenne ich,« ſagt er (ebend. §. 102), »den Kern im Menſchen aufbewahren, und darauf arbeite ich, überzeugt, daß der innere Menſch nie altert, wenn Verſtand und Herz ſich nicht trennen.«

Je ſchreiender ihm die Gräuel des ruſſiſchen Despotismus täglich entgegentraten, um ſo männlicher und ſelbſtgewiſſer wurde ſein Freiheitsſinn, um ſo weiter ausſchauend ſein Denken über die Urſachen menſchlicher Knechtſchaft und über die Mittel, denſelben abzuhelfen. Rouſſeau blieb auch dem reifen Mann, was er dem Jüngling geweſen; aber an Rouſſeau's Seite trat fortan

zugleich Tacitus. Es war ein mannhafter Kampf, welchen Klinger siegreich bestand, freilich nicht, ohne auch seinerseits Wunden davonzutragen. Es war leider nur allzu natürlich, daß dieser grelle Widerspruch zwischen den Forderungen der unveräußerlichen Menschenwürde und der Niedertracht der ihn rings umgebenden Wirklichkeit allmälich seine edle Seele verdüsterte. Finsterer Stoicismus und bittere Menschenverachtung schlichen sich in sein Wesen; Züge, welche in allen späteren Schriften Klinger's schroff hervortreten und uns um so tiefer ins Herz schneiden, je eindringlicher und ergreifender sie die Sprache schwerer und tief empfundener Lebenserfahrung sprechen.

Zu derselben Zeit, da selbst Schiller, der in seinen Jugenddichtungen so Revolutionäre, sich immer mehr und mehr der politischen Dichtung entzog und in hehrster Strebensgemeinschaft mit Goethe einzig nach idealster Formenreinheit suchte, griff die Dichtung Klinger's in die großen öffentlichen Fragen und legte mit rücksichtsloser Schärfe die Schäden bloß, unter welchen Staat und Gesellschaft, Sitte und Denkart verkümmern, und die Menschheit ihrer angeborenen Größe und Herrlichkeit entfremden.

Auch wenn Klinger ein größerer Dichter gewesen wäre, als er in der That war, konnte in so schönheitsloser Wirklichkeit eine solche Poesie nur eine Poesie des Mißmuths, oder, wie die übliche Kunstsprache zu sagen pflegt, nur eine Poesie des Weltschmerzes und der Zerrissenheit sein. Insofern ist Klinger, obgleich in seinem eigensten Wesen durchaus deutsch und seine Schriften ausschließlich nur an die Deutschen richtend, doch ein sehr bedeutsamer Vorläufer der neueren russischen Dichtung, die selbst in ihren reichsten Dichtergenien nur eine pathologische Dichtung, d. h. nur eine Krankheitsgeschichte der herrschenden Staats- und Gesellschaftszustände ist.

Schon in den Trauerspielen Klinger's, welche aus den ersten

Jahren seines russischen Lebens stammen, ist dieser unbeugsam tapfere Freiheitssinn scharf ausgesprochen. Künstlerisch sind diese Trauerspiele schwach, obgleich an die Stelle der jugendlichen Verzerrung jetzt überall Maß und männliche Läuterung getreten ist; aber als sittliche That, als Urkunden der Gesinnung des Dichters, sind sie unschätzbar und aufs tiefste verehrungswürdig. Ein Marquis Posa in russischer Generalsuniform!

Der »Günstling« (1785) ist durchglüht von dem brennendsten Haß gegen den Trug und die Gewaltthätigkeit selbstsüchtiger Höflinge; die Fürsten, wenn auch an sich vielleicht edle Naturen, unterliegen der List und Schmeichelei derselben, und werden in ihren Händen willenlose Werkzeuge der Bosheit. »Damokles« (1790) ist die Tragödie eines edlen republikanischen Helden, der sich von seinem verderbten Volk verlassen sieht, nachdem er auf seinen Ruf die Tyrannei angegriffen. Und in der »Medea auf dem Kaukasus« (1791) liegt nicht blos jener Prometheische Trotz, welcher unerschrocken bleibt, auch wenn ringsum der Erdkreis zusammenbricht, sondern auch mit nicht minderer Ausdrücklichkeit der Gedanke, daß das Pfaffenthum ein ebenso schlimmer Feind menschlicher Bildung und Freiheit sei als der Despotismus.

Allein am tiefsten und ausführlichsten hat Klinger sein Denken und Empfinden in seinen lehrhaften Romanen niedergelegt. Klinger selbst nannte sie, weil er sie als Ausdruck seiner tiefsten Weltanschauung betrachtet wissen wollte, philosophische Romane. Die Abfassung des umfangreichen Cyklus fällt in die Jahre 1791 bis 1805. Klinger trat eben in sein vierzigstes Lebensjahr, als er sie begann.

In der »Nachricht an das Publicum,« welche er dem ersten dieser Romane vorausschickt, betont der Verfasser mit Nachdruck, daß der Plan aller dieser Romane zu gleicher Zeit in ihm entstanden, und daß, so selbständig und abgeschlossen jeder Roman

in ſich ſei, doch ein feſter einheitlicher Grundgedanke durch alle hindurchgehe.

Es iſt das alte, aus der Sturm- und Drangperiode herübergenommene Thema von der Kluft zwiſchen Ideal und Wirklichkeit; aber auf das große Leben der Geſchichte angewendet.

Wir unterſcheiden drei Gruppen, deren jede dieſem Gedanken eine neue Wendung und einen ſichtbaren Fortſchritt giebt.

Die erſte Gruppe beſteht aus Fauſt's Leben, Thaten und Höllenfahrt, aus der Geſchichte Raphael's de Aquillas und aus der Geſchichte Giafars des Barmeciden. Erſchütternde und gedankentiefe Gemälde menſchlichen Ringens und Kämpfens gegen Schickſal und Weltlauf; aber herb und verſöhnunglos. Von dieſer Gruppe vor Allem gilt, was Jean Paul in der Vorſchule der Aeſthetik von einem undichteriſchen Plage- und Poltergeiſt ſpricht, welcher Ideal und Wirklichkeit, ſtatt auszuſöhnen, nur noch mehr zuſammenhetze. Schreckhaft klingt uns überall der unheimliche Refrain entgegen, daß das Gute und Edle unterliege und daß nur das Böſe ſiege und triumphire. Gegen die Schlechtigkeit der Welt bleibe dem Menſchen nichts als ſchmählicher Untergang, höchſtens in dieſem Untergange das Bewußtſein der Unſchuld und eines guten Gewiſſens.

Klinger's Fauſt iſt nicht eine Tragödie des über ſeine Schranken hinausſtrebenden Menſchengeiſtes in der großartigen Auffaſſung Goethe's, ſondern nur ein Glaubensbekenntniß über Bildung und Geſchichte der Menſchheit im Sinn Rouſſeau's. Lange hatte ſich Fauſt mit den Seifenblaſen der Metaphyſik, den Irrwiſchen der Moral und dem Schatten der Theologie herumgeſchlagen, ohne eine feſte haltbare Geſtalt für ſein Denken und Empfinden herauszukämpfen. Das Leben der Wiſſenſchaft hatte den heftigſten Durſt nach Wahrheit in ſeiner Seele entbrannt; ſeine Ernte aber war nur Zweifel, nur Unwille über

ie Kurzſichtigkeit der Menſchen, nur Grollen und Murren egen Den, der ihn ſo geſchaffen, daß er das Licht zwar zu hnen, die dicke Finſterniß aber nicht zu durchbrechen vermochte. r hatte die Buchdruckerkunſt erfunden; ſein Jahrhundert aber ieß ihn im Stich, er ſchmachtete mit Weib und Kind im höch:en Elend. Er begann zu glauben, daß bei der Austheilung es Glücks der Menſchen den Vorſitz nicht die Gerechtigkeit abe; und ſein gekränkter Geiſt ſtrebte den verſchlungenen näuel endlich einmal aufzuwickeln. Er wollte den Grund des oraliſchen Uebels, das Verhältniß des Menſchen zu dem Ewi:en erforſchen; er wollte wiſſen, ob Gott es ſei, der das Men:chengeſchlecht leite, und — wenn? — woher die qualvollen Widerſprüche entſtänden. In dieſer Pein macht Fauſt von iner Kunſt der Magie Gebrauch und citirt den Teufel. »Du ollſt« — ſo lauten ſeine Worte an ihn — »die dunkle Decke egreißen, die mir die Geiſterwelt verbirgt, ich will wiſſen, arum der Gerechte leidet und der Laſterhafte glücklich iſt, warum ir einen raſch vorübergehenden Genuß durch Jahre voll Schmerzen und Leiden erkaufen müſſen; Du ſollſt mir den Grund der Dinge, die geheimen Springfedern der Erſcheinungen er phyſiſchen und moraliſchen Welt eröffnen, faßlich ſollſt Du ir Den machen, der dies Alles geordnet hat.« Der Vertrag ird geſchloſſen. Der Teufel verpflichtet ſich, Fauſt auf die Bühne der Welt zu führen und ihm zu zeigen, in wie weit er Menſch ſich rühmen dürfe, der Augapfel Gottes zu ſein. un beginnt die gemeinſame Wanderung. Fauſt wird Augen:euge der ſchrecklichſten Gräuel der Geſchichte ſeiner Zeit. In eutſchland die Barbarei und Grauſamkeit der kleinen Fürſten, elche ihre Unterthanen ſchnöde verkaufen, in Frankreich die ichtswürdigkeit und der Despotismus Ludwig's XI., in Eng:and Richard III., in Italien das Wüthen und Schwelgen Cä:ar Borgia's und Alexander's VI. - Fauſt ekelt vor den Men:

ſchen, vor ihrer Beſtimmung, vor der Welt und dem Leben. Und es iſt ganz im Sinn Rouſſeau's, wenn dem rathlos Verzweifelnden dann der Teufel zuruft: »Thor, Du ſagſt, Du hätteſt den Menſchen kennen gelernt? Wo, wie und wann? Haſt Du auch einmal ſeine Natur durchforſcht und erwogen, haſt Du abgeſondert, was er zu ſeinem Weſen Fremdes hinzugeſetzt, daran verpfuſcht und verſtimmt hat? Haſt Du die Bedürfniſſe und Laſter, die aus ſeiner Natur entſpringen, mit denen verglichen, die er der Kunſt und ſeinem verdorbenen Willen allein verdankt? Du haſt die Maske der Geſellſchaft für ſeine natürliche Bildung genommen und nur den Menſchen kennen gelernt, den ſeine Lage, ſein Stand, ſein Reichthum, ſeine Macht und ſeine Wiſſenſchaften dem Verderben geweiht haben, der ſeine Natur am Götzen des Wahns zerſchlagen hat. Die Herrſcher der Welt, die Tyrannen mit ihren Henkersknechten, wollüſtige Weiber, Pfaffen, die die Religion als Werkzeuge der Unterdrückung nutzen, haſt Du geſehen; nicht aber Den, der unter dem ſchweren Joch ſeufzt. Stolz biſt Du an der Hütte des Armen und Beſcheidenen vorübergegangen, der die Namen Eurer erkünſtelten Laſter nicht kennt, im Schweiße ſeines Angeſichts ſein Brot erwirbt und in der letzten Stunde des Lebens ſich freut, ſein mühſames Tagewerk geendet zu haben. Hätteſt Du da angeklopft, ſo würdeſt Du freilich ein ſchales Ideal von herriſcher überfeinerter Tugend, die eine Tochter Eurer Laſter und Eures Stolzes iſt, nicht gefunden haben, aber den Menſchen in ſtiller Beſcheidenheit, großmüthiger Entſagung, der unbemerkt mehr Kraft der Seele und mehr Tugend ausübt, als Eure im blutigen Felde und im trugvollen Cabinet berühmten Helden. Ohne dieſe Helden, ohne Eure Pfaffen und Philoſophen würden ſich bald die Thore der Hölle ſchließen.«

Und die »Geſchichte Raphael's de Aquillas« und die »Geſchichte Giafars des Barmeciden« werden vom Verfaſſer aus-

drücklich als Seitenstücke des Faust bezeichnet. Die Geschichte Raphael's spielt zur Zeit der Religionskriege der Spanier gegen die Mauren; ein junger edler Spanier ergreift offen Partei für die Verfolgten und fällt als Opfer der Inquisition. Die Geschichte Giafars ist die Geschichte eines freisinnigen, kühn aufstrebenden Geistes, der alle Verfolgungen und Martern des ergrimmtesten und rachsüchtigsten orientalischen Despotismus zu erdulden hat. Beide Geschichten sind eine so wüste Häufung der furchtbarsten Schaudergemälde, wie sie kein neuerer französischer Romantiker greller hätte ersinnen können; die ganze Welt erscheint, um einen Ausdruck Klinger's selbst zu entlehnen, nur als ein ungeheures, von Blut triefendes, von Brüllen und Gestöhn erschallendes Schlachthaus, wo ein unersättlicher Dämon herumwüthet und herumwürgt, und nur der Dampf der Vernichtung in seine Nase steigt. Und die Nutzanwendung liegt auch hier wieder, ähnlich wie im Faust, in den Worten: »Uns drücken zwei von uns selbst geschaffene und feist genährte Dämonen nieder. Eine verzagte furchtsame selbstige Politik unserer Herrscher, die in dem Menschen nichts erblicken als ein Werkzeug, das gebildet ist, für ihre Lüste, Herrschsucht, Habsucht und Verschwendung zu arbeiten, und die ihm jede Gegenwirkung nach nur von ihnen entworfenen Gesetzen zum Verbrechen zu machen wissen; und eine Religion, die allen Kräften des Geistes und des Verstandes offenen Krieg ankündigt, deren zerschmetternde Keule unaufhörlich vom Blut der Erschlagenen träufelt und die die freche Hand des Priesters unter Lobgesang gegen die Feste des Himmels schwingt.« Andererseits aber suchen diese Schaudergemälde doch nach einer Lösung und Versöhnung. Während Faust an den Uebeln und Gebrechen der Gesellschaft, von denen er entweder blos Zuschauer ist oder die er selbst bewirken hilft, scheitert, zeigen sich, nach dem Ausdruck des Verfassers, Raphael und Giafar als privilegirte Geister, über welche diese Dämonen nichts

vermögen, ja welche, unbeſudelt von der ſie rings umgebenden Schlechtigkeit, durch ihr Beiſpiel die Größe und Würde der Menſchheit bethätigen. Iſt der Menſch reinen Herzens und ſtarker Vernunft, ſo bleibt er ungebrochen auch in Elend und Tod.

Es folgt die zweite Gruppe; drei Romane, welche gleich der Geſchichte Giafar's nach dem Vorbild Wieland's und der Franzoſen in die Form orientaliſcher Märchen gekleidet ſind. Nicht ſo gräßlich und peinigend wie die vorangegangenen Romane, aber breit und allzu abſichtlich lehrhaft. Daſſelbe Thema, aber mit dem Verſuch einer andern Löſung.

Zunächſt auch hier wieder die Naturwidrigkeit und Verderbtheit der herrſchenden Weltlage. Die beiden erſten Romane, »Sahir« und die »Reiſen vor der Sündfluth«, ſind politiſche Satiren, namentlich der deutſchen Kirchen- und Staatszuſtände. Der dritte Roman aber, »Der Fauſt der Morgenländer oder Wanderungen Ben Hafis'«, der Abſchluß und die Spitze dieſer zweiten Gruppe, führt die Frage nach dem Verhältniß von Ideal und Wirklichkeit auf einen durchaus anderen Standpunkt, als der Standpunkt der Romane der erſten Gruppe war. Die Gleichheit des Themas iſt durch den Titel angedeutet, welcher mit ſcharfer Betonung an des Verfaſſers Behandlung der Fauſtſage erinnert; gleichwohl ſteht der morgenländiſche Fauſt zu dem abendländiſchen Fauſt in ſchneidendem Gegenſatz. Sollen wir unausbleiblich, wie es jenem erſten Fauſt begegnete, an der Schlechtigkeit der Welt rettungslos zerſchellen oder höchſtens den leidigen Troſt ſchmerzvoller Entſagung finden? Die Antwort des zweiten Fauſt iſt kühner und thatkräftiger. Die Macht des aus dem tiefſten Herzen kommenden Idealen iſt trotz aller Schranken und Widerſprüche unvertilgbar. Das Herz ſoll unter dem kalten Verſtand nicht verkümmern. Das Herz erſchaffe die That, der Verſtand überlege und rathe, Güte und Weisheit ſeien

miteinander im Bunde, dann geht der Sterbliche feſten und ſicheren Trittes einher, das Uebrige iſt des Schickſals.

In der dritten Gruppe treten wir unmittelbar in die Wirren und Kämpfe der nächſten Gegenwart und Wirklichkeit. Es ſind drei verſchiedene, untereinander eng zuſammenhängende Schriften; zwei Romane, »Geſchichte eines Deutſchen der neueſten Zeit« und »Der Weltmann und der Dichter«, und eine Sammlung von Aphorismen, welche den Titel »Betrachtungen und Gedanken über verſchiedene Gegenſtände der Welt und Literatur« führt. Klinger's reichſte und bleibendſte Werke. Unbeſtechliche Seelenhoheit und ruhige Klarheit erfahrener Weltbildung.

Der erſte Roman, »Geſchichte eines Deutſchen der neueſten Zeit«, iſt die Geſchichte eines jungen ſchwärmeriſchen Staatsmannes, der ſich in ſeiner Jugend ein begeiſtertes Freiheits- und Tugendideal aus Rouſſeau gebildet hat und nun auch in ſeinem reiferen Alter, an die Spitze eines kleinen deutſchen Staats geſtellt, ſein Gewiſſen nicht unter den Götzen des herrſchenden Syſtems beugen will. Der Lohn ſeiner hochherzigen Beſtrebungen iſt das leidvollſte Märtyrerthum. Als er bei Ausbruch der franzöſiſchen Revolution den Adel aufforderte, die Vorrechte aufzugeben, »welche ſich für dieſe Zeit und die darin lebenden Menſchen nicht mehr ſchicken«, wurde er als ein Feind des Adels und der alten und guten Ordnung verdächtigt, verfolgt und verdrängt. Und als er nun ſelbſt nach Frankreich ging, um dort die anbrechende Morgenröthe der neuen Freiheit mit eigenen Augen zu ſchauen, da erging es ihm, wie es Georg Forſter erging; er wurde der Augenzeuge der mörderiſchen Gräuel der Schreckenstage. Sein Herz verdüſterte ſich, und vergebens kämpfte er, in dieſer ihn wild umbrauſenden Anarchie ſeine wankende ſittliche Kraft in alter Klarheit und Unerſchütterlichkeit aufrecht zu halten. Sein Lebensmuth brach vollends, als, wie es ebenfalls das Schickſal Forſter's war, die Treuloſigkeit einer

heißgeliebten Frau auch ſein häusliches Glück vernichtete. Er verliert den Glauben an die Macht der Tugend, er wird Menſchenhaſſer; Menſchenhaſſer beſonders darum, weil er ſich ſelbſt haßt, daß er aufhören konnte, der zu ſein, der er war. Gleichwohl iſt dieſer Roman, trotz ſeiner ſchrillen Herbigkeit, ein Evangelium der Liebe und der Verſöhnung. Es iſt ſehr zu bedauern, daß der Dichter nicht die Kraft beſeſſen hat, das allmäliche Wiedererwachen der beſſeren Natur ſeines Helden mit derſelben Friſche und Eindringlichkeit zu ſchildern wie deren allmäliche Verdüſterung; die Entſühnung wird nur durch einen Deus ex machina, nicht durch die innere Folgerichtigkeit des Entwicklungsganges herbeigeführt. Aber der Grundgedanke des Romans iſt: Es iſt im Lauf der Welt ſchwer, ſich den Glauben an die Herrſchaft der Tugend nicht erſchüttern zu laſſen, und doch iſt dieſer Glaube der einzige Hort, der vor Verzweiflung ſchützt, und dem Menſchen Antrieb und Kraft zum handelnden Leben giebt.

Und der zweite Roman, »Der Weltmann und der Dichter«, betrachtet das Weſen und die Bedingungen dieſes handelnden Lebens ſelbſt. Es iſt ein mit feinſter attiſcher Anmuth geführtes Geſpräch zwiſchen zwei Jugendfreunden. Der eine iſt ein glänzender Staatsmann, der in den klugen Berechnungen ſeines ganz auf die Wirklichkeit gerichteten Treibens die Sprache des Herzens nicht kennt oder, inſoweit noch ein Stück Jugendidealität in ihm nachklingt, dieſelbe als haltloſe Phantaſterei verwirft; der andere iſt ein Dichter, der ſich ganz von der Welt abgeſondert hat und in ſtiller Einſamkeit nur den Träumen und Eingebungen ſeines edlen und begeiſterten Herzens lebt. Es iſt hergebracht, grade dieſen Roman immer als Beweis anzuführen, wie durchaus unausgetilgt die Kluft zwiſchen Herz und Welt, Poeſie und Proſa, idealiſtiſcher und realiſtiſcher Weltanſchauung, oder wie man ſonſt dieſe Gegenſätze nennen will, in Klinger geblieben ſei. Und allerdings iſt auch hier wieder, wie überall bei Klin-

ger, die Dissonanz schärfer hervorgehoben, als deren harmonische Lösung; unwillkürlich denkt man an die tiefsinnige Gedankenreihe, welche sich durch Goethe's Werther und Tasso und durch die Lehr- und Wanderjahre Wilhelm Meister's hindurchzieht und diese Dichtungen einheitlich verbindet. Dennoch scheiden Weltmann und Dichter als Freunde und verstehen sich besser als sie laut erklären. Ihre Schlußbetrachtung läuft darauf hinaus, daß es um den Dichter schlecht bestellt ist, wenn das Herz nur ein eingebildetes vollkommenes Gute will, das der Verstand nirgends finden kann, und daß der Weltmann nur stümpert und sich an Schatten hält, wenn er nicht fest in sich selbst ruht und im Kleinsten wie im Höchsten immer nur aus der vollen und ganzen Menschennatur urtheilt und handelt.

Klinger's letzte Schrift, die Spitze der philosophischen Romane und der Abschluß seines gesammten schriftstellerischen Denkens und Wirkens, waren seine »Betrachtungen und Gedanken über verschiedene Gegenstände der Welt und Literatur, Leipzig 1802 bis 1805«. Obgleich scheinbar wirr und abspringend durcheinandergeworfen, sind sie, wie der Verfasser selbst sehr bestimmt hervorhebt, doch von durchaus einheitlichem Geist und Sinn.

Peinvoller und dennoch siegreicher hat selten Jemand den schweren Kampf zwischen Dichter und Weltmann bestanden als Klinger. Nie hat er im Trubel und Lärm der rauschenden Weltbegebenheiten den Blick und die ideale Begeisterung für die letzten und höchsten Ziele der Menschheit, nie im Glanze des Hofes seine warme Volks- und Freiheitsliebe, nie unter den Fährlichkeiten einer vielfach ausgesetzten hohen amtlichen und gesellschaftlichen Stellung seinen tiefen sittlichen Ernst, seine unbeugsame Charakterstärke entweiht und verleugnet.

Wie kann der Deutsche solche Schätze seiner Literatur übersehen und vergessen? Nur die »Maximen und Reflexionen« Goethe's sind vergleichbar. Klinger ist nicht so tief und in sich

harmoniſch wie Goethe; aber ſein Merken und Sinnen geht nicht blos auf die innere Welt der Bildung, Sitte, Wiſſenſchaft und Kunſt, ſondern auch auf die großen Fragen und Anliegen des öffentlichen Lebens, auf den Gang der Politik und der Geſchichte.

Es iſt unmöglich, in die reichen Einzelheiten dieſer geiſt- und charaktervollen Gedanken und Empfindungen näher einzugehen. Ein Mann im vollſten Sinn des Worts; lebens- und weltkundig, von der umfaſſendſten ſelbſtändigen Bildung, hell und feſt, unerſchütterlich wahr und ehrlich gegen ſich und Andere. Unbeirrbarer Freiheitsſinn iſt ſein innerſtes Weſen. Dies bezeugen alle ſeine tief empfundenen Betrachtungen über Sittlichkeit und Lebensweisheit, ſein begeiſtertes Lob Luther's und Kant's, und ſein brennender Haß gegen die in Deutſchland eben aufkommende Romantik; dies bezeugt vor Allem ſeine erhebende ſittliche Entrüſtung über die gleißende Nichtigkeit des Fürſten- und Hoflebens, über die geiſtzermalmenden Wirkungen des Despotismus. Beſonders denkwürdig iſt das dieſen Aphorismen beigegebene Bruchſtück einer allegoriſchen Dichtung »Das zu frühe Erwachen des Genius der Menſchheit«; es iſt das Glaubensbekenntniß über die großen Ereigniſſe der franzöſiſchen Revolution. Der Dichter ſchaudert zurück vor den Freveln und Schrecken, mit denen ſich das blutige Werk vollzieht; aber er vergleicht es mit dem ſchrecklichen Zauberwerk der Medea, welche die ſtarren Glieder des abgelebten Alten in den kochenden Keſſel warf, damit ſie wieder jung und jugendſchön würden. Es hat etwas Rührendes, daß dieſe Dichtung mit der Hinweiſung auf Bonaparte und den jungen Kaiſer Alexander ſchließt, als die Wiederherſteller des erſchütterten Tempels des Genius der Menſchheit. Die Geſchichte weiß, wie bitter dieſe ſüßen Hoffnungen enttäuſcht wurden; und der Dichter ſelbſt hat ſchwer unter dieſer Enttäuſchung gelitten. Aber der Grundgedanke dieſer Dichtung iſt erhaben und unangreifbar. Wo iſt der rettende Ausweg aus

der menſchenunwürdigen Finſterniß und Verderbniß? Die Menſchheit kann die Erlöſung nur ſich ſelbſt bringen; durch fortſchreitende Aufklärung und freieres Staatsthum.

Maximilian Klinger war kein großer Dichter, aber ein ernſter Denker, eine tief ringende Natur.

Eines ſeiner Aphorismen lautet: »Was ich mit allen dieſen Betrachtungen und Gedanken in deutſcher Sprache zu dieſer Zeit will? Kraft erwecken! Gelänge mir dieſes, ſo wirkte ich ein größeres Wunder als Moſes, da er Waſſer aus dem Felſen ſchlug; doch die Juden waren durſtig«. Dieſes Wort gilt von Klinger's geſammtem Denken und Wirken. Was er ſelbſt ſich in harten Bildungskämpfen errungen, das ſollte das Eigenthum des ganzen deutſchen Volks werden, Heroismus der ſittlichen Kraft, Sinn für fortſchreitende politiſche That.

Treffend urtheilt Jean Paul in der Vorſchule der Aeſthetik, wenn er (Werke, Bd. 41, S. 130) ſagt: »Ich frage Jeden, ob er nicht zugeben und einſehen muß, daß Klinger's Dichtungen den Zwieſpalt zwiſchen Wirklichkeit und Ideal, ſtatt zu verſöhnen, nur erweitern, und daß jeder Roman deſſelben, wie ein Dorfgeigerſtück, die Diſſonanzen in eine ſchreiende letzte auflöſt. Nur der matte kurze Frieden der Hoffnung oder ein Augenſeufzer ſchließt zuweilen den Krieg zwiſchen Glück und Werth. Aber ein durch Klinger's Leben und Werke gezogenes Urgebirge ſeltener Mannhaftigkeit entſchädigt für den vergeblichen Wunſch eines froheren farbigen Spiels«.

Seit 1805 hat Klinger nichts Schriftſtelleriſches mehr veröffentlicht. Doch veranſtaltete er 1812 noch eine Auswahl ſeiner Werke.

Das Alter Klinger's war trüb und freudlos. Zwar gehörte er zu den höchſtgeſtellten Männern Rußlands, ſelbſt Kaiſer Nicolaus ehrte ihn noch durch Gunſt und Auszeichnungen; ſeine ſtrenge Pflichttreue und Selbſtloſigkeit hatte ihm in der That

trotz der Eifersucht so vieler Höflinge das Vorrecht, ganz er selbst sein zu dürfen, erworben. Aber es zehrte an ihm das schwer empfundene Mißbehagen, in einem Lande und unter einem Volke leben zu müssen, das er nicht liebte; es bedrückte ihn der Schmerz um einen heißgeliebten Sohn, den er in der Schlacht von Borodino verloren, der Schmerz um seine Gattin, die sich über den Verlust dieses Sohnes blind geweint hatte.

Bulgarin in seinen Memoiren (übersetzt von E. v. Rheinthal und H. Clemenz, Jena 1856) und Fanny Tarnow in ihren »Reisebriefen aus Petersburg« (1819) und in ihrem Roman »Zwei Jahre in Petersburg« (1833), geben von Klinger's Persönlichkeit ausführliche Schilderungen. »Seine Haltung«, sagt Fanny Tarnow, »war, ohne steif zu sein, militärisch stolz und grade, und vorzüglich lag in der Art, wie er den Kopf trug, etwas sehr Charakteristisches. Man sah es ihm an, daß er im Leben immer und überall aufrecht gestanden und sich nie demüthig gebeugt habe. In der Tiefe des ruhig sinnenden Blickes sprach sich eine Entschlossenheit und Kraft aus, die dem Aergsten, was der Mann im Leben zu erdulden gehabt hatte, Trotz geboten zu haben schien. In seinem Gesicht war kein Zug von Milde, kein Schimmer von Freundlichkeit, aber auch durchaus nichts Herbes und Abstoßendes, nur Gepräge von Großheit und einer im Lauf der Jahre eisern gewordenen Kraft«. Und dieser Eindruck wird auch von E. M. Arndt (Wanderungen S. 82) bestätigt.

Am 25. Februar 1831 starb Klinger als verabschiedeter Generallieutenant in Petersburg, kurz vor dem Antritt seines achtzigsten Lebensjahres. Auf seinem Grabstein liest man die Worte: »Ingenio magnus, pietate major, vir priscus«. »Groß an Geist, noch größer an Charakter und Gesinnung, ein Mann von alter Art«.

2.

Jean Paul.

Auch Jean Paul iſt durchaus ein Kind der Sturm- und Drangperiode.

Johann Paul Friedrich Richter, in der deutſchen Literaturgeſchichte unter den Namen Jean Paul bekannt, war am 21. März 1763 zu Wunſiedel geboren. Er war kaum vier Jahre jünger als Schiller.

Träumeriſch war der Knabe in der ſtillen Poeſie eines ländlichen Pfarrhauſes aufgewachſen. In die Seele des regſamen Jünglings fielen die Nachwirkungen Klopſtock's und Gellert's, fielen die großen Anregungen Rouſſeau's, Herder's, Goethe's, Jacobi's. Und dieſer gemüthsweiche hochſtrebende Jüngling ſah ſich ſchon als Leipziger Student, nach dem Tod des Vaters, plötzlich in die drückendſte Noth des Lebens geworfen und von der Möglichkeit ruhig ſteter Fortbildung abgeſchnitten. In den entſcheidendſten Jahren, in welchen ſich die Lebensanſchauung des Menſchen bildet und feſtſetzt, umdrängte ihn bald das elendeſte Hauslehrerjoch, bald das kummervollſte Hungerleben bei der armen Mutter in einem kleinen Landſtädtchen im Fichtelgebirge. Wie natürlich alſo, daß jenes tiefe grübleriſche Weh über den tragiſchen Widerſpruch zwiſchen Ideal und Wirklichkeit, zwiſchen den Forderungen des überquellenden warmen Herzens und der undurchbrechbaren Enge und Kälte der widerſtrebenden Weltverhältniſſe, das der Grundton der geſammten Zeitſtimmung war, auch für ihn der Grundton ſeines innerſten Denkens und Empfindens wurde?

Gleichwie in den erſten Schriften Goethe's und Schiller's und der anderen Stürmer und Dränger, ſo auch in den erſten

Schriften Jean Paul's die ſcharfe und rückhaltloſe Gegenüberſtellung der Wirklichkeit und des gährenden inneren Unendlichkeitsgefühls; und gleichwie in Goethe und Schiller und in den anderen die Wirren der Sturm- und Drangperiode überlebenden Strebensgenoſſen, ſo auch in Jean Paul mit zunehmender Reife das Ringen und Kämpfen, dieſen Zwieſpalt zu überwinden und zu heiterer, in ſich befriedigter Verſöhnung zu klären.

Doch innerhalb dieſer gemeinſamen Stimmungen und Entwicklungen iſt die Stellung Jean Paul's eine durchaus geſonderte. Zu dem freien und harmoniſch ſchönen Menſchheitsideal Goethe's und Schiller's vermag er nicht vorzudringen; hinter dieſen Größten ſteht er weit zurück ſowohl an Begabung wie an ſittlicher Energie ſchonungsloſer Selbſterziehung. Und andererſeits iſt er doch ebenſoſehr geſchützt vor den Schwächen und Einſeitigkeiten der anderen Nachzügler der Sturm- und Drangperiode; für die herbe Weltverachtung Klinger's iſt ſein Gemüth zu weich und liebevoll, für die haltloſe Phantaſtik der Romantiker hat er zu viel Ernſt der Geſinnung und zu viel friſchen unmittelbaren Thatſachenſinn. Jean Paul verſöhnt ſich nicht mit der Wirklichkeit, und doch liebt er ſie. Von den zwei Seelen, die in ſeiner Bruſt wohnen, ſucht ſich die eine in ſüßlicher Sentimentalität über die Enge der Menſchennatur hinwegzuſchwärmen und in ungeſtillter Sehnſucht ſich nach dem erträumten Wunderland des ſchrankenlos verwirklichten Ideals zu flüchten, die andere aber verſenkt ſich mit liebevoller und gemüthstiefer Hingebung und mit ächt poetiſchem Auge in alle großen und kleinen Freuden irdiſcher Beſchränktheit, ſelbſt des unſcheinbarſten und geringfügigſten Kleinlebens. So bleibt in Jean Paul ſein ganzes Leben hindurch ein ungelöſter Widerſpruch, ein endloſes ruheloſes Herüber und Hinüber des, wie es ihm dünkt, unaustilgbaren Gegenſatzes der Entzückungen und der Kräfte des Menſchen.

Jean Paul iſt, wie es jede ächte Bildung verlangt, Idealiſt und Realiſt zugleich; aber er weiß nur mit beiden Standpunkten abzuwechſeln, nicht den einen durch den anderen zu begrenzen und zu ergänzen. »Flügel für den Aether« und »Stiefeln für das Pflaſter«; nur kein ruhiger gemeſſener Gang. »Dampfbäder der Rührung« und »Kühlbäder der Satire«; nur keine gleichmäßige erquickende Temperatur. Und die nagende Pein dieſes tiefen Zerwürfniſſes, in welcher immer »ſein ſatiriſches Gefühl ſeiner erweichten Seele die Moſisdecke abzieht«, iſt es, die ihn nach der ſcharf ausgeprägten Eigenthümlichkeit ſeines Naturells zum Humor treibt, der zwar nicht die Verſöhnung ſelbſt, aber doch das unwankbare Streben nach Verſöhnung iſt, der zwar den Bruch der ſtreitenden Gegenſätze nicht aufhebt, ſondern ihn nur durch ein komiſches Ineinanderſpielen derſelben verdeckt, aber im Witz der Melancholie doch auch die trüben Nebelwolken mit der Sonne der Idealität durchwärmt und durchleuchtet und den tragiſchen Schmerz mit der Luſt innerer Seligkeit belächelt.

Niemand hat über den Urſprung und das Weſen ſeiner humoriſtiſchen Lebensanſchauung treffender geſprochen als Jean Paul ſelbſt.

In der am 29. Juni 1795 geſchriebenen Vorrede zu ſeiner idylliſchen Novelle Quintus Fixlein ſagt er: »Ich konnte nie mehr als drei Wege, glücklicher, nicht glücklich, zu werden, auskundſchaften. Der erſte Weg, der in die Höhe geht, iſt: ſo weit über das Gewölke des Lebens hinauszudringen, daß man die ganze äußere Welt mit ihren Wolfsgruben, Beinhäuſern und Gewitterableitern von weitem unter ſeinen Füßen nur wie ein eingeſchrumpftes Kindergärtchen liegen ſieht. Der zweite iſt: grade herabzufallen in's Gärtchen und da ſich ſo einheimiſch in eine Furche einzuniſten, daß wenn man aus ſeinem warmen Lerchenneſt herausſieht, man ebenfalls keine Wolfsgruben, Beinhäuſer und Stangen, ſondern nur Aehren erblickt, deren jede

für den Neſtvogel ein Baum und ein Sonnen- und Regenſchirm iſt. Der dritte endlich, den ich für den ſchwerſten und klügſten halte, iſt der, mit den beiden andern zu wechſeln.« Jean Paul fährt fort: Die Himmelfahrt des erſten Weges ſei nur für den geflügelten Theil des Menſchengeſchlechts, d. h. für den kleinſten. Der zweite Weg ſei für die Leidenden und Gedrückten; er mahne ſie, die kleinen Freuden höher zu achten als die großen, den Schlafrock höher als den Bratenrock. Der dritte Himmelsweg aber, der Wechſel mit dem erſten und zweiten, ſei der angemeſſenſte, weil das Leben ſelbſt ein ſo buntes Zuſammen von langweiligen Ebenen und erhabenen Gotthardsbergen ſei; wohl dem, der von kleinen Freuden und Pflichten zu großen ſteige, und wohl dem, der ebenſo wieder aus dem genialiſchen Glück in das häusliche einzubeugen vermöge!

Und in einem ſeiner Romane, im Hesperus, ſagt Jean Paul, ſeine Seele kämpfe um das Gleichgewicht ſeiner negativ elektriſchen Philoſophie und ſeines poſitiv elektriſchen Enthuſiasmus; aus dem Aufbrauſen beider Spiritus könne nichts werden als der Humor. Ja, in demſelben Roman nennt er ſeine Seele eine dreigetheilte, eine empfindſame, philoſophiſche und humoriſtiſche.

Jean Paul ſteht nicht auf der höchſten Stufe des Humors; dazu fehlt es ihm an dichteriſcher Geſtaltungskraft, an Weite des Weltblicks, an Schärfe der Menſchenkenntniß. Dennoch iſt Jean Paul ein großer und ächter Humoriſt. Er gehört zu den Seltenen und Auserleſenen, deren Humor auf dem Grund eines liebenswürdigen Herzens, eines tiefen und reinen Gemüths ruht.

Die erſten Anfänge Jean Paul's ſind unbedeutend und unerfreulich. Die »Grönländiſchen Prozeſſe« (1782) und die »Auswahl aus des Teufels Papieren« (1783 — 89) ſind das Ausſprechen der inneren Zerriſſenheit und Zerklüftung; aber nicht in der tiefen Tragik der Jugenddichtung Goethe's und Schiller's,

ſondern in der Weiſe flacher und geſtaltloſer Satire. Die Form iſt barock; der Gehalt iſt geringfügig, noch ganz die Stoffwelt Rabener's und Liscow's. Die Stimmung iſt eine höchſt verbitterte, »Ekel an der tollen Maskerade und Harlekinade, die man Leben nennt, Ekel an der Erde, die nur eine Sackgaſſe in der großen Stadt Gottes, nur eine dunkle Kammer voll umgekehrter und zuſammengezogener Bilder aus einer ſchöneren Welt iſt«. Nirgends ein milder Hauch der Liebe. Als Jean Paul in ſeinem Alter dieſe Schriften auf's neue herausgab, wunderte er ſich ſelbſt über dieſe maßloſe Herbheit. Das Vorwort ſagt entſchuldigend: »Der Verfaſſer genoß zwar täglich während der ganzen Zeit die ſchönſten Gegenſtände des Lebens, den Herbſt, den Sommer, den Frühling, mit ihren Landſchaften auf der Erde und im Himmel; aber er hatte nichts zu eſſen und anzuziehen, ſondern blieb in Hof im Vogtlande blutarm und wenig geachtet«.

Erſt um das Jahr 1790 begann die Blüthezeit Jean Paul's. Die Eſſigfabrik, um mit ſeinen eigenen Worten zu ſprechen, wurde geſchloſſen. Der Achtundzwanzigjährige hatte endlich ſein eigenſtes Weſen gefunden, und das lang zurückgedrückte übervolle Herz ergoß in reich ſprudelnder Schaffensluſt, was in ihm wogte und fluthete, was in ihm ſelig war, liebte und weinte.

Aus der Zeit von 1790 bis 1804 ſtammen alle jene poeſievollen ſeltſamen Schöpfungen, an welche wir vornehmlich denken, wenn wir den Namen Jean Paul nennen.

Sie zerfallen in zwei Gruppen. Die eine Gruppe beſteht aus Romanen und Romanfragmenten, die ſich mit den höchſten Bildungsfragen beſchäftigen und ſich zum Theil in den höchſten Geſellſchaftskreiſen bewegen; die andere Gruppe beſteht aus Idyllen des deutſchen Kleinlebens. Beide Gruppen gehen in ihrer Entſtehung bunt durcheinander, denn ſie ſind durchaus von der einen und ſelben Grundſtimmung getragen, ſind nur verſchiedene Spiegelungen des einen und ſelben Grundgedankens.

Immer und überall der heiße Kampf zwiſchen Ideal und Leben. In den Romanen die Fragſtellung und die Verzweiflung an der Möglichkeit zwingender Löſung; in den Idyllen Erſatz für die mangelnde Antwort, freilich ein ſehr beſchränkter.

Für die Erkenntniß der Bildungsgeſchichte des Dichters ſind die Romane am wichtigſten; an künſtleriſchem Werth ſind den Romanen die Idyllen entſchieden überlegen.

Das Thema der Romane iſt das Thema des Werther, des Taſſo, des Wilhelm Meiſter. Aber was für ein unüberſpringbarer Abſtand!

Bedeutungsvoll klingt dies Thema bereits im erſten Roman an, in der »Unſichtbaren Loge« (1793). Doch iſt das Motiv noch ſehr niedrig gegriffen, noch flach moraliſirend, noch ganz katechismusmäßig. Guſtav, der Held, war, um vor den Verzerrungen des Lebens geſchützt zu bleiben, in den erſten zehn Jahren ſeiner Kindheit in einer ausgemauerten Höhlung des Schloßgartens erzogen worden, hatte ſodann einen Hofmeiſter erhalten, der ihn in alle hohen Ideale des Geiſtes und des Herzens einführte, wurde Cadett, öffnete ſein überſtrömendes Herz allen Entzückungen erſter Freundſchaft und erſter Liebe, kam an den Hof und unterlag dort nur allzubald den ſündhaften Verlockungen, in die ihn eine buhleriſche Frau zu ziehen wußte. Hier bricht der Roman ab. Ein pädagogiſcher Geheimbund ſollte die innere Läuterung und Erziehung des Helden zu gereifterer und gekräftigterer Idealität übernehmen.

Höher im Motiv ſteht der zweite Roman, »Hesperus«, im Mai 1793 begonnen, im Mai 1795 vollendet. Der Kampf des idealiſtiſchen Herzens wird klar in's Auge gefaßt, aber er kommt nicht zum Austrag. Victor, der Held des Romans, ein reiferer Guſtav, iſt durchglüht von der idealſten jugendlichen Begeiſterung, er will dieſe Ideale in Leben und Wirklichkeit führen. Unter der Maske des Leibarztes eines kleinen deutſchen Fürſten wird

er zugleich deſſen Seelenarzt und Rathgeber. Die wohlgemeinte Abſicht verläuft ohne Entwicklung und Ergebniß. Victor flüchtet zurück in ſeine überquellende Gefühlsinnerlichkeit und findet ſein Glück in der Liebe einer gleichgeſinnten ätheriſchen Mädchenſeele, in der Liebe Klotildens. Daneben eine Reihe von Charakteren, die in ihrer ſchroffen Einſeitigkeit nur um ſo eindringlicher die Nothwendigkeit harmoniſcher Lebensanſchauung ausſprechen ſollen. Der einſeitige Realismus in der abgewelkten Herzensdürre des Lord Horion, in der höfiſchen Nichtigkeit Mathieu's, in der Philiſterhaftigkeit Eymann's; der einſeitige Idealismus in der Geſtalt Emanuel's, deſſen Gefühlsüberſchwenglichkeit ſich bis in den Wahnwitz indiſchen Büßerlebens verliert und ſich zuletzt in ſich ſelbſt aufreibt.

Inzwiſchen aber hatte ſich die Bildung Jean Paul's vertieft. Er hatte kleine Reiſen gemacht und hatte einige größere Städte geſehen; er lebte eine Zeitlang abwechſelnd in Meiningen, Hildburghauſen, Koburg, und ſtand mit den dortigen kleinen Höfen in Verbindung, er hatte viel beobachtet und viel erlebt, er war durch die Schule der Frauen gegangen. Er war in Weimar in die Nähe Goethe's und Schiller's getreten und lebte im belehrenden vertrauten Umgang mit Herder. Und, was wohl zu beachten iſt, inzwiſchen war Goethe's Wilhelm Meiſter erſchienen, der daſſelbe große Thema, durch das Jean Paul ſo tief bedrängt war, zu ſo feſtem und klarem Abſchluß gebracht. In zwei aufeinander folgenden Romanen, die mit den früheren Romanen im engſten Zuſammenhang ſtehen, aber deren reifere Fortbildung ſind, ſuchte Jean Paul einen ähnlichen Abſchluß zu gewinnen. Der »Titan« iſt die Fortbildung des Hesperus und ſchildert die Nothwendigkeit des Heraustretens aus der Innerlichkeit in das handelnde Leben; in den »Flegeljahren« ergriff Jean Paul das Thema des Wilhelm Meiſter unmittelbar und ſchilderte oder wollte wenigſtens ſchildern die Nothwendigkeit

der inneren Versöhnung und gegenseitigen Durchdringung des idealistischen und realistischen Denkens und Empfindens, die Nothwendigkeit der Maßbeschränkung oder, wie Jean Paul selbst sich einmal ausdrückt, den Vorzug der Harmonie vor der Kraft. Aber auch in diesen Romanen nur Streben, nur Anlauf, nur geniales Erkennen und Aufstellen des Ziels; es fehlt die letzte lösende Antwort.

Der »Titan« wurde in den Jahren 1797 bis 1802 geschrieben.

Albano, der Held, wird als Titan bezeichnet, weil sein ganzes Wesen erfüllt ist von dem Sturm und Drang schrankenloser Gefühlsidealität. Die Handlung beginnt mit der Liebe zweier überfluthender Herzen. Widerstand von Seiten der herzlosen Aeltern der Geliebten. Liane, eine ätherische, leidenschaftlich erregte, ekstatische Natur, zum Theil dem Porträt der Frau von Kalb, die nach der unglücklichen Liebe zu Schiller in ein gleiches Verhältniß zu Jean Paul getreten war, nachgebildet, erblindet und stirbt. Albano verfällt tiefer Verzweiflung bis zum Wahnsinn. Er reist nach Italien. Angesichts dieser Grabstätte der Weltgeschichte fühlt er sich verändert bis ins Innerste. »Wie in Rom, im wirklichen Rom«, schreibt er begeistert an seinen Lehrer Dian, »ein Mensch nur genießen und vor dem Feuer der Kunst weich zerschmelzen könne, anstatt sich schamroth aufzumachen und nach Kräften und Thaten zu ringen, das begreif ich nicht; es giebt etwas Höheres als die schwelgerischen Spiele des Gefühls, Thun ist Leben, darin regt sich der ganze Mensch und blüht mit allen Zweigen«. Er sinnt auf große Thaten und will theilnehmen an den Freiheitskämpfen der französischen Revolution. Der Plan wird durchkreuzt. Albano findet eine neue Liebe in Linda, einer hohen, genial starkgeistigen Mädchenseele, in deren Charakterzeichnung wieder ganz bestimmte Eigenheiten und Anschauungsweisen der »Titanide« Charlotte

von Kalb entlehnt ſind. Auch dieſe Liebe endet unglücklich; Linda wird durch die teufliſchen Künſte Roquairols verführt. Erſt in einer dritten Liebe, in Idoine, findet Albano ſein eigenes höheres Selbſt, das in ſich klare und unbefangene Daſein der von ihm als Ziel klar erkannten und doch bisher nicht erreichten harmoniſchen Seelenſchönheit. Zuletzt ſtellt ſich heraus, daß Albano ein Prinz iſt. Er kommt zur Regierung und wird ein edler und weiſer Fürſt.

Nicht ein in ſich ſchönes und harmoniſch verſöhntes, ſondern nur ein nach innerer Schönheit und harmoniſcher Verſöhnung ringendes Gemüth ſpricht aus der Charakterzeichnung Albano's. Was in Wilhelm Meiſter innere Entwicklungsnothwendigkeit und feſte pſychologiſche Folgerichtigkeit iſt, das ſpielt ſich hier, zum Theil in ſehr gewöhnlichen Romaneffecten ohne alle Wahrheit und Möglichkeit, nur ſehr loſe und äußerlich ab; und zwar, da wir Albano nur im Entſchluß zu thatkräftigem Handeln, nicht im thatkräftigen Handeln ſelbſt ſehen, mehr nur auf das höchſte Ziel hinweiſend, nicht es bethätigend und verwirklichend. Gleichwohl hatte Jean Paul Recht, wenn er jederzeit den »Titan« als ſein Hauptwerk betrachtet wiſſen wollte. Eine unendliche Fülle tiefſter Lebensweisheit liegt namentlich in den Nebencharakteren, die auch hier wieder wie im Hesperus, nur tiefer und genialer, die Schwächen und Gefahren unfertiger Einſeitigkeit zu anſchaulichem Ausdruck bringen. Schon in den Frauengeſtalten liegt eine höchſt bedeutſame Steigerung; man ſieht deutlich die Einwirkung Mignon's und Aurelien's, der ſchönen Seele, Natalien's. Liane iſt die ekſtatiſche Sentimentalität, Linda die emanzipirte Freigeiſterei der Leidenſchaft, Idoine die in den unüberſchreitbaren Lebensbedingungen glückliche und doch von allem Höchſten und Größten gehobene reine und wahre Seelenſchönheit. Und noch tiefer enthüllten ſich die furchtbaren Abgründe modernen Bildungslebens in der Zeichnung und Gruppi-

rung der Männergeſtalten. Beſonders in zwei Geſtalten zeigt ſich der ſcharfblickende tiefſinnige Seelenforſcher in genialſter Meiſterſchaft. Es galt die Tragik des krankhaften Idealismus oder, wie ſich Jean Paul in einem Briefe an Jacobi (vgl. Aus Jacobi's Nachlaß, herausgegeben von R. Zöpprit. Bd. 1, S. 202) ausdrückt, die Zuchtloſigkeit und Ueberfruchtung deſſelben hervorzuheben; Jean Paul griff die beiden Richtungen heraus, die ihm und den Zeitgenoſſen am meiſten Verderb drohten. Wie Liane die ekſtatiſche Sentimentalität iſt, ſo iſt ihr Bruder Roquairol der überſpannte blaſirte Schöngeiſt, der ſophiſtiſche Wüſtling, der im geſetzfeindlichen Glauben an das ausſchließliche Recht der alleinſeligmachenden Phantaſie ſich bis zu teufliſcher Bosheit verzerrt und zuletzt als »ein Abgebrannter des Lebens« in Selbſtmord endet, den er, um auch ſeinen Tod mit den Schauern der Poeſie aufzuputzen, Abends auf dem Theater, vor den Augen einer dichten Zuſchauermenge und vor den Augen ſeiner von ihm frevelhaft betrogenen und geſchändeten Geliebten, theatraliſch ausführt. Es kann kein Zweifel ſein, daß Jean Paul ſein Abſehen gegen die öde ſittenverderbliche Phantaſterei der eben entſtehenden Romantiker richtete; mit vollem Recht hat man auf Tieck's William Lovell verwieſen. Und neben der Geſtalt Roquairol's ſteht die humoriſtiſche Geſtalt Schoppe-Leibgebers. Es iſt das ergreifende Spiegelbild der trüben Zwieſpältigkeit des Humors ſelbſt. Die im unſteten Wechſel ſpottenden Zorns und hingebender Liebe friedloſe Doppelnatur Schoppe-Leibgebers wird ſich mehr und mehr ſelbſt ein unheimliches Räthſel; und dies brütend grübleriſche Verſinken in ſich führt ihn allmälich zum Wahnſinn, in welchem ſich das zerſtörte Ich als das grauenhafte Zuſammen von zwei untrennbaren und doch unvereinbaren Doppelgängern anſchaut und in entſetzlichſter Furcht vor ſich ſelbſt zurückſchreckt. Es iſt klar, daß Jean Paul in dieſe Geſtalt, die auch im Siebenkäs ihr ſeltſames Spiel treibt, ein gut Theil

seines eigenen Wesens, namentlich aus der herben Zeit seiner Jugend, gelegt hat. Eine unerbittlich strenge Selbstschau!

In den Jahren 1802 — 1804 schrieb Jean Paul »Die Flegeljahre«. Dieser Roman ist die folgerichtig geforderte Fortbildung und Vertiefung des Titan. Es ist die eine Seite der sittlichen Lebenskunst, aus der träumerischen Innerlichkeit in das frisch zugreifende Handeln zu treten; die andere Seite aber ist, daß, soll das Handeln rechter Art sein, der Handelnde sich erst selbst erziehe und kläre.

Die Flegeljahre, obgleich in der Form eines komischen Romans gehalten, sind ein tief ernstes Seitenstück zu Wilhelm Meister's Lehrjahren. Jean Paul war sich dieser Verwandtschaft klar bewußt. Wird in der Bildungsgeschichte Wilhelm Meister's ein junger Mann geschildert, der von idealistischer Ueberschwenglichkeit zur Einsicht in die Nothwendigkeit sittlicher Maßbeschränkung und fester Werkthätigkeit geführt wird, ohne doch darüber die Poesie und die Schwungkraft ächter Idealität zu verlieren, so ist auch hier die gleiche Aufgabe und das gleiche Ziel. Ein reicher Sonderling setzt in seinem Testament einen blutarmen, liebenswürdigen, gefühlsselig träumerischen Jüngling zum Universalerben ein; aber unter Bedingungen, die durch die harten Chicanen und Vexationen der neidischen Nebenerben den idealistischen Schwärmer ernüchtern und zu einem auch für das werkthätige Weltleben brauchbaren Menschen erziehen sollen. Es ist ein unvergängliches Bild ächtester Poesie, das uns in Walt, dem Helden des Romans, entgegentritt. Eine Jünglingsgestalt, aus der tiefsten deutschen Gemüthswelt gegriffen; hinreißend liebenswürdig in dem rührenden Widerspruch zwischen der unergründlichen Tiefe seines überströmenden Herzens und der arglosen Blödigkeit und Ungeschicktheit in allen Außendingen. Dem idealistischen Träumer steht sein Zwillingsbruder Vult zur Seite, der realistische, bereits durch das Leben geschulte, welterfahrene

Gegenpart, der Walt zu erziehen und zu überwachen ſucht, daß dieſer nicht ſeines Erbthums verluſtig werde; Vult erkennt und rügt alle Schwächen Walt's, aber mit dem liebenden Auge des Bruders, der, fern von aller meiſternden Härte, auch in der nur halbgeöffneten Knospe die Schönheit der kommenden Blüthe ſieht und ſich in Allem, was nicht zur äußeren Lebensklugheit in nächſtem Bezug ſteht, ſogar willig unterordnet. Nur ein im ſchönſten Sinn edles und reines Gemüth konnte ein ſo wunderbares Zuſammen und Gegenüber erfinden. Es iſt fraglos, worauf der Verlauf des Romans hinausging. Wahrſcheinlich wurde durch all die argloſen Unbehilflichkeiten Walt's die Erbſchaft verſcherzt; ein größeres und höheres Beſitzthum aber ſollte dem ſtrebenden Jüngling zu eigen werden, die Klärung zu dem ächten und wahren Idealismus, der nicht von dem Leben abſieht, ſondern in durchgebildeter Weiſe mit dem Leben verſöhnt iſt und daſſelbe frei ſchöpferiſch fortgeſtaltet. Gleich Wilhelm Meiſter ſollte der Held, der ausgegangen war, ſeines Vaters Eſelin zu ſuchen, ein Königreich finden. Aber eine Thatſache von höchſter Bedeutung iſt es, daß grade dieſer Roman unvollendet blieb. Dies Fragmentariſche iſt kein Zufall. Nur ein Dichter, der in ſich ſelbſt zum Abſchluß gekommen war, konnte die Erreichung dieſes ächten und wahren Idealismus darſtellen. Wie bezeichnend, daß ſich Jean Paul über dieſe »geborene Ruine« mit dem Gedanken tröſtete, daß der Menſch rund herum in ſeiner Gegenwart nichts ſehe als Knoten, daß erſt hinter dem Grabe die Auflöſung liege, und daß die ganze Weltgeſchichte für uns nur ein unaufgelöſter Roman ſei!

Und auch die ſpäteren Romane Jean Paul's haben die Löſung nicht gebracht. Das innere Entwicklungsleben Jean Paul's ſchritt nicht weiter. Im Gegentheil; die ſchöpferiſche Kraft Jean Paul's war ſeit der Herausgabe der Flegeljahre entſchieden im Sinken. »Der Komet oder Nicolaus Marggraf«, 1811

begonnen, obgleich erſt 1820 — 1822 veröffentlicht, lehnt ſich an die Gedankenkreiſe des Titan. Ein wunderlicher Kauz träumt den Traum hoher Thätigkeit und wählt zu ſeiner Weltbeglückung die verkehrteſten Mittel; es iſt ein Traum, ein wüſtes Durcheinander ſinnloſer Phantaſtereien. »Katzenberger's Badereiſe« (1809) lehnt ſich an die Gedankenkreiſe der Flegeljahre. Zwiſchen einen Realiſten, einen widrigen Cyniker, und zwiſchen einen Idealiſten, einen ſüßlichen Schöngeiſt nach neueſtem romantiſchen Schnitt, ſtellt ſich eine naiv ſchlichte, aber tüchtige gebildete Soldatennatur, die ſich ſogleich alle Herzen erobert. Aber die Ausführung iſt dürftig und carrikirt. An die Stelle des ernſten Humors tritt in dieſen ſpäteren Romanen das blos Poſſenhafte, oft ſogar das Barocke und Triviale.

Es war ein Wort tiefſter Selbſterkenntniß, als Jean Paul am 16. Januar 1807 an Knebel ſchrieb: »Die zwei Brennpunkte meiner närriſchen Ellipſe, Hesperus-Rührung und Schoppens-Wildheit, ſind meine ewig ziehenden Punkte; und nur gequält geh ich zwiſchen beiden, entweder blos erzählend oder blos philoſophirend, erkältet auf und ab«.

Doch ein Heim muß der Menſch haben. Und es iſt rührend zu ſehen, wo Jean Paul dieſes Heim ſuchte und fand.

Weil Jean Paul, um in der Sprache Schiller's zu ſprechen, ſeinen inneren Streit nicht in der geiſtreichen Harmonie einer völlig durchgeführten Bildung endigen konnte, ſo war es ihm Bedürfniß mit innigſter Hingebung in naive Zuſtände und Stimmungen zurückzugreifen, in welchen der Streit noch gar nicht erwacht iſt. Oder, um in der Sprache Jean Paul's ſelbſt zu ſprechen, weil Jean Paul nicht die reine Höhe des idealiſchen Glücks gewinnen konnte, war es ihm Bedürfniß, zuweilen ſeinen Standpunkt zu wechſeln und, wenn auch nicht wie Rouſſeau in die Urwälder, doch mit ſentimentaliſcher Rührung in die ſtille Beſchränktheit bürgerlich häuslichen Glücks einzubeugen.

Hier liegt der Urſprung ſeiner Idyllen, die reinſte und herzgewinnendſte Seite Jean Paul's.

Sagt, warum alle die trüben und bangen Zweifel, die das müßig grübleriſche Bildungsleben in uns geworfen hat? Iſt nicht die unendliche quellende wehende Welt, in welcher ſich Kraft an Kraft und Blüthe an Blüthe reiht, um uns, über uns, unter uns? O Jugend, o erſte Liebe! O Frühling und Morgenroth und Sternennacht und Freudenthränen! »Wie herrlich iſt's, daß man iſt«. »Eine athmende Bruſt, in der nichts als das Paradies, eine Predigt und ein Abendgebet, wahrlich! damit will ich einen Gott zufriedenſtellen, der den Himmel verlaſſen hat, um einen neuen hier unter uns zu finden!«

Jean Paul, in ſeliger Kindheit im Lehrer- und Pfarrerleben vogtländiſcher Dörfer und Landſtädte aufgewachſen, wurzelte mit ſeinen heiligſten Empfindungen in dieſen Erinnerungen ſtillbeſchaulicher Genügſamkeit, welche auch aus Armuth und Elend Freude und Glück zu ziehen weiß, und in kindlicher Zufriedenheit an die Möglichkeit, daß es anders ſein könne, gar nicht zu denken wagt. Jean Paul wurde der Genremaler des deutſchen Kleinlebens. Er, der Goethe und Schiller, nachdem ſie ſich ſo ausſchließlich der Nachahmung der Antike zugewendet hatten, als »griechenzende Formſchneider« verſpottete, wurde durch dieſe ureigen volksthümlichen Gemälde in der That eine ſehr wirkſame Ergänzung Goethe's und Schiller's. Beſonders auf Grund dieſer Idyllen iſt es geſchehen, daß man Jean Paul lange Zeit, freilich etwas überſchwenglich, den deutſcheſten deutſchen Dichter genannt hat.

Zuerſt wagte ſich dies gemüthvoll idylliſche Weſen nur ganz verſchämt und ſchüchtern hervor. Unter dieſen erſten kleineren Idyllen iſt die hervorragendſte: »Leben des vergnügten Schulmeiſterlein Maria Wuz in Auenthal« (1790).

Sie iſt geſchrieben für Alle, die eine athmende Bruſt haben

für die einzigen feuerbeſtändigen Freuden des Lebens, für die häuslichen. Ach, er war ſo arm, der kindlich gute, ſtille, beſcheidene Schulmeiſter; aber er verſtand von Grund aus die ſchwere und doch für gute Herzen ſo leichte Kunſt, ſtets fröhlich zu ſein. Er war ein rechter Flügelmann der Freudenhandgriffe, jeden Tag und jede Stunde auszukernen. Weil er ein Bücherfreund war und doch ſich die Bücher nicht kaufen konnte, ſchrieb er ſich die Bücher, deren Titel ihm im Meßkatolog am beſten gefielen, ſeelenvergnügt ſelbſt; und ſein Sohn klagte oft, daß in manchen Jahren ſein Vater vor literariſcher Geburtsarbeit kaum nieſen konnte. Den ganzen Tag freute er ſich auf oder über etwas. »Vor dem Aufſtehn,« ſagt er, »freu ich mich auf das Frühſtück, den ganzen Vormittag aufs Mittageſſen, zur Vesperzeit aufs Vesperbrot und Abends aufs Nachtbrot, und ſo hat der Alumnus Wuz ſich ſtets auf etwas zu ſpitzen.« Trank er tief, ſo ſagt er: »Das hat meinem Wuz geſchmeckt«, und ſtrich ſich den Magen; nieſte er, ſo ſagte er, »Helf Dir Gott, Wuz!« Im fieberfroſtigen Novemberwetter letzte er ſich auf der Gaſſe mit der Vormalung des warmen Ofens und mit der närriſchen Freude, daß er eine Hand um die andere unter ſeinem Mantel ſtecken hatte; war der Tag gar zu toll und windig, ſo war das Meiſterlein ſo pfiffig, daß es ſich um das Wetter nicht ſchor. Abends, dachte er, lieg ich auf alle Fälle, ſie mögen mich den ganzen Tag hetzen und zwicken wie ſie wollen, unter meiner warmen Zudeck und drücke die Naſe ruhig ans Kopfkiſſen, acht Stunden lang. Und kroch er endlich in der letzten Stunde eines ſolchen Leidentages unter ſein Oberbett, ſo ſchüttelte er ſich darin, krempte ſich mit den Knieen zuſammen und ſagte zu ſich: »Siehſt Du, Wuz, es iſt doch vorbei!« Und nun gar erſt die erſte Liebe, die Hochzeit, der glückliche Eheſtand! Zuletzt werden wir an des guten Alten Sterbebett geführt; er verſcheidet in ſeinem Gott vergnügt, ſanft und ſelig. »Wohl Dir, lieber Wuz«, ſchließt der Dichter, »daß

ich, wenn ich nach Auenthal gehe und Dein verrasetes Grab aufsuche, ich sagen kann: als er noch das Leben hatte, genoß er's fröhlicher als wir Alle«.

Tiefer und ausgeführter, aber von gleicher Stimmung, ist das »Leben des Quintus Fixlein« (1795).

Der Held ist ein armer Candidat, der zuerst in einer Stadtschule Quintus, dann Conrector ist, zuletzt Pfarrer in seiner Vaterstadt wird, sich verliebt und verlobt und verheirathet, nach einem Jahr taufen läßt und mit seiner Geliebten ein glückseliges Leben führt bis an sein Ende. Aber über der Schilderung dieser schlichten und engen Begebenheiten liegt so viel zarter lyrischer Hauch, ein so herzliches und gemüthsreines Auskosten aller kleinen Freuden, und zugleich so viel komische Schalkheit, daß dieses herrliche Idyllion unbedingt die herrlichste Dichtung Jean Paul's ist. Wie wundervoll ist sogleich der erste Eingang, das ungeduldig geschäftige Wesen der alten Mutter, die den Besuch ihres Sohnes erwartet, wie wundervoll das Werden und Wachsen der Liebe zwischen Fixlein und seiner künftigen Braut Thienette! Wie wundervoll ist die kindliche Eitelkeit des Quintus, als er seine Ernennung zum Conrector erhält! »Er wußte kaum, was er von seinem gestrigen närrischen Aufblähen über seine Quintur nur denken sollte; die Quintusstelle, sagt' er zu sich, kommt gegen ein Conrectorat in gar keine Betrachtung; mich wundert's, wie ich gestern stolziren konnte vor meiner Veränderung, heute hätte ich doch eher Fug dazu!« Und das Gestehen der Liebe, die Verlobung, die Hochzeit, das Erwarten des ersten Kindes, der Tauftag! Alles ist Leben und Gluth und Licht.

Und noch eine ganze Reihe ähnlicher köstlicher kleiner Genrebilder. Wie anmuthend ist vor Allem auch (1797) »Der Jubelsenior«. Es ist die Schilderung eines treuen Seelenhirten, der den hohen Ehrentag seines fünfzigjährigen Amts- und Ehejubiläums mit einer frommen Jubelpredigt vor seiner Gemeinde

feiert! Das fünfzigjährige Paar wird vom Sohn aufs neue eingesegnet!

Eine ganz eigenthümliche Stellung nimmt eine andere Idylle ein, die in ihrem letzten Theil in den Ton des Romans übergeht. Sie führt den Titel: »Blumen-, Frucht- und Dornenstücke, oder Ehestand, Tod und Hochzeit des Armenadvokaten F. R. Siebenkäs« (1795).

Die gemüthstiefe, aber beschränkte Haushälternatur Lenetten's, der Aerger des Armenadvocat Siebenkäs über die durch diese geschäftige Beschränktheit veranlaßten Störungen in seinen dichterischen Arbeiten, die innere Seelenheiterkeit, mit welcher er seine Armuth erträgt, der Jubel über einen kleinen Gewinn bei dem Vogelschießen, der ihn eine Zeitlang über die drückendsten Verlegenheiten hinüberhilft, sind mit einer Meisterschaft der Seelenmalerei und mit einer Tiefe des ächtesten Humors geschildert, die es sehr begreiflich macht, daß grade dieser Roman sich von Anbeginn viele Freunde erwarb. Aber ein tief krankhafter Zug liegt in ihm. So sehr ist auch Jean Paul vom Teufel falscher Genialitätssucht besessen, daß er es nur als durchaus gerechtfertigte Selbsterhaltung betrachtet, wenn sein Held vermittelst des elenden Possenspiels eines Scheintodes und eines Scheinbegräbnisses, das sein Freund Leibgeber veranstaltet, sich von seiner guten treuen Lenette frei macht, um, befreit von ihr, ein neues erhöhtes Dasein zu beginnen. Lenette, die sich mit einem ihr gleichgestimmten alten Hausfreund verheirathet, wird schuldlos und wider ihr Wissen in das Verbrechen der Doppelehe gestürzt. Glücklicherweise stirbt sie. Siebenkäs aber kommt über ihren Tod mit leichter Rührung hinüber. Das ist eine Trübung des sittlichen Bewußtseins, die der schlimmsten Leichtfertigkeit der Sturm- und Drangperiode und der Romantiker in nichts nachsteht!

Siebenkäs ist ein verrätherisch treues Spiegelbild der zwiespältigen Natur Jean Paul's selbst; entzückende Feinfühlig-

keit für die Poeſie des ſcheinbar Alltäglichen, aber krankhaft und verzerrt durch phantaſtiſche Schrullen.

Allein was man auch gegen Jean Paul auf dem Herzen hat, wer kann angeſichts dieſer bedeutenden Gedanken- und Empfindungswelt in Abrede ſtellen, daß Jean Paul ein würdiger Sohn ſeiner großen Zeit iſt und daß er tief und redlich theilgenommen hat an ihren tiefen Bildungskämpfen?

Und doch iſt Jean Paul, einſt der angebetete Liebling aller Kreiſe, jetzt faſt völlig vergeſſen!

Man lieſt ihn nicht mehr; man verurtheilt und beſpöttelt ihn nur, blind, ohne Verhör.

Freilich iſt es erfreulich, daß unſere Zeit der ſchwächlichen Schönſeligkeit, die in Jean Paul ſo üppig wuchert, endlich entwachſen iſt. Aber gerecht iſt es trotzalledem nicht, der einſeitigen Ueberſchätzung eine ebenſo einſeitige Unterſchätzung entgegenzuſtellen.

Zu einem richtigen Urtheil über Jean Paul gelangt man nur, wenn man nicht, wie es meiſt geſchieht, die Romane Jean Paul's und ſeine idylliſchen Genrebilder unterſchiedslos zuſammenwirft. Es iſt nicht blos ein Unterſchied der Ziele und Stimmungen, es iſt auch ein Unterſchied des dichteriſchen Werthes. Man kann ſich von den Romanen abgeſtoßen fühlen, und ſich doch an den Idyllen herzlich erquicken.

Von den Romanen Jean Paul's gilt es allerdings, daß wir uns jetzt nicht ohne inneres Widerſtreben in ſie hineinleben können. Es iſt eine höchſt ſeltſame pſychologiſche oder, beſſer geſagt, pathologiſche Erſcheinung, daß Jean Paul, weil er niemals über das jugendliche Schmerzgefühl des klaffenden Widerſpruchs zwiſchen ſentimentaler Verzückung und den gegenwirkenden Brandungen und Erdſtößen des Lebens hinübergekommen iſt, in allen Dichtungen, die dieſen Widerſpruch zur Darſtellung bringen, ſich durchaus, wie man treffend geſagt hat, in alle Art

nd Unart eines achtzehnjährigen Jünglings festgerannt hat, ı seine jugendliche Begeisterung und in seine jugendliche Un- ıife.

Die ständig wiederkehrende Hauptgestalt aller seiner Romane ı ein Charaktertypus, der ihm ureigen angehört. Es ist der eutsche Jüngling mit seiner still warmen, sehnsüchtig träume- ischen Schwärmerei für alle höchsten Menschheitsideale, mit dem ıß schmerzlichen Erbeben erster Liebe und Freundschaft, mit der ührenden holden Tölpelei, die vor lauter Fülle und Tiefe der berwallenden Innerlichkeit gar nicht aus sich herauszugehen ermag und bis zur Lächerlichkeit blöde und ungeschickt ist. Aber icht nur, daß Jean Paul nicht selten schon diesen entzückenden haraktertypus selbst, mehr als die ihm eingeborene Poesie er- ordert und verträgt, mit allerlei schönseligem Aufputz behängt nd verzerrt; dieser Charaktertypus ist in der That das Ein- ige, was er innerhalb des hohen Stils dichterisch zu schaffen ermag. Was außerhalb dieses Typus steht, versagt ihm. Es st völlig richtig, wenn man von Einförmigkeit seiner Phantasie esprochen hat. Schon die Mädchengestalten Jean Paul's, in- oweit sie nicht dem leidenden und gedrückten Theil der Mensch- eit entnommen sind, sind nichts als unmögliche Mondschein- ebilde, glänzende Lilien aus der zweiten Welt, die sich selber in Zeichen sind, daß sie bald in diese fliehen. Wie also gar ie Charaktere, die außerhalb dieser lyrischen Musik des Her- ens stehen! Die kalten Verstandesmenschen, die harten Väter, ie boshaften Minister und Höflinge, die sich diesen träume- ischen Jünglingen und Lilienjungfrauen entgegenstellen, sind ntweder schablonenhafte Carricaturen oder nur unbeholfene Um- isse, schattenhaft verschwimmend; selbst Gestalten wie Roquairol nd Leibgeber-Schoppe, in denen ein fester Griff in das Leben ewagt wird, bleiben nur ein tiefes künstlerisches Wollen, ohne laſtisch lebenskräftige Durchführung. Die unmittelbare Folge

ſolcher Armuth der Charaktergeſtaltung iſt Armuth und Zuſammenhangloſigkeit der Handlung. Nie hat Jean Paul eine ſpannende, dramatiſch bewegte Handlung zu erfinden vermocht; immer nur ein loſes Nacheinander möglicher und unmöglicher Begebenheiten, das ſich den Forderungen ſtrenger Motivirung und feſter einheitlicher Kompoſition zu entziehen ſucht, indem ſich das vordrängende Ich des Dichters für den Berichterſtatter einer nur ſprunghaft und ſtückweiſe überlieferten biographiſchen Erzählung ausgiebt. Daher wie bei allen Künſtlern, die es am Weſentlichſten der Kunſt fehlen laſſen, viel überwuchernde Ornamentation, die ſich in Jean Paul bis zur unerträglichſten Geſchmackloſigkeit ſteigert; ermüdende Breite, viel abgeſchmackt gelehrtthueriſcher Citatenkram, viel verſchrobene und gekünſtelte Witzelei, viel eitles Schaugepränge mit überallher zuſammengetrommelten Bildern und Gleichniſſen, viel Jagen nach Barockem und Wunderhaftem, viel gefliſſentliches Hinarbeiten auf Erweichung der Thränendrüſen. Jean Paul's Romane ſind zopfig und manierirt. So ſehr es bei all dem Herrlichen, das ſie enthalten, zu beklagen iſt, ſie ſind unrettbar veraltet.

Es iſt nicht zu ſagen, wie verderblich Jean Paul durch dieſe Auflöſung aller Kunſtform gewirkt hat. Noch in Heine und in den Schriftſtellern des jungen Deutſchlands finden wir dieſen üblen Einfluß.

Ganz anders die Idyllen. Auch ſie ſind vorwaltend lyriſch. Nicht Darſtellung von Zuſtänden oder Handlungen, nicht greifbarer draſtiſcher Situationenwitz, wie es Sache des ächten künſtleriſchen Humors iſt; nur Darſtellung von Stimmungen, die durch die ſtille Zwieſprache ihrer inneren Idealität mit der harten Außenwelt Lächeln und Rührung erregen. Aber Gehalt und Geſtalt decken ſich. Liebe gute Menſchen, die in aller Enge und Trübſal voll innerer Seligkeit ſind. Nur ſehr ſelten vereinzelte Züge falſchen Empfindelns und Witzelns.

Ein Idyllion wie Quintus Fixlein iſt ein Juwel nicht blos unſerer, ſondern aller Literatur.

Laſſen wir nicht Jean Paul, dem unvergleichlichen humoriſtiſchen Genremaler, entgelten, was Jean Paul, der manierirte Hiſtorienmaler, geſündigt hat.

Wir ſtehen am Schluß der Betrachtung der dichteriſchen Thätigkeit Jean Paul's.

Doch war die dichteriſche Thätigkeit zwar die hervorragendſte Seite Jean Paul's, aber nicht ſeine ausſchließliche.

Im Sommer 1804 war Jean Paul nach Baireuth übergeſiedelt. Er lebte ein friedliches häusliches Stillleben. Er war glücklich verheirathet. Seine Stellung war ſorgenfrei; er bezog anſehnliche Honorare und vom Fürſt Primas (Dalberg) eine ſpäter vom König von Baiern übernommene Penſion. Er verpuppte ſich mehr und mehr in die Art eines deutſchen Kleinſtädters, dem ſein täglicher Spaziergang nach einer ganz beſtimmten Tabagie mit einem beſtimmten Maß von Kaffee und Bier nicht fehlen durfte. Ein Theil ſeiner ſpäteren Romane und Idyllen fällt in dieſe Zeit. Aber zugleich veröffentlichte Jean Paul jetzt eine Reihe von philoſophiſchen und politiſchen Schriften, die man nicht überſehen darf, will man ein treues Charakterbild dieſes ſeltenen Mannes gewinnen.

Zuerſt die philoſophiſchen Schriften.

Von jeher hatte Jean Paul ſich mit den Kämpfen der gleichzeitigen deutſchen Philoſophie aufs angelegentlichſte beſchäftigt. Schon 1779, in ſeinem ſechzehnten Jahre, hatte er als Primaner in Hof eine Abhandlung über die Nothwendigkeit philoſophiſcher Studien geſchrieben. Kant hatte ihn angezogen und abgeſtoßen. Fichte hatte ſich tief in ſeine Seele geſenkt; nicht blos, daß die geniale Conception Leibgeber-Schoppe's mit ſeiner wahnwitzigen Furcht vor dem Doppel-Ich ohne die Einwirkung Fichte's gar nicht möglich geweſen wäre, er ſchrieb (1800) in der Clavis

Fichtiana seu Leibgeberiana gegen Fichte ausdrücklich eine Gegenschrift. Es war sehr natürlich, daß die philosophische Denkweise Jean Paul's vorzugsweise Gefühlsphilosophie war. Von Rousseau war Jean Paul ausgegangen; in Herder, der seinen Spinozismus gegen ihn zwar nicht verhehlte, aber doch nicht verletzend hervorkehrte, fand er seinen vertrauten Freund und Berather. Aber studirt hatte er, wie er am 29. Januar 1800 an Jacobi selbst schrieb, eigentlich doch nur die Philosophie Jacobi's. Nicht Gläubigkeit, aber scharfe Betonung der Träume und Wünsche des eigensüchtigen Herzens. Der getreuste Ausdruck dieser phantasirenden Philosophie ist (1797) »Das Kampanerthal oder über die Unsterblichkeit der Seele,« dem später in gleichem Sinn die unvollendete »Selina« folgte. Das überirdische Reich soll sich der hiesigen Nichtigkeit unterbauen. Jedoch die eigenthümlichsten philosophischen Werke Jean Paul's sind seine »Vorschule der Aesthetik« (1804) und die »Levana oder Erziehlehre« (1806). Die Vorschule der Aesthetik ist unendlich reich an den feinsinnigsten Einblicken in das Wesen des künstlerisch dichterischen Schaffens, insbesondere des humoristischen, ist unendlich reich an treffenden Schlagworten, die nicht in der geschulten Form begriffsmäßiger Entwicklung auftreten, aber die Summe einer sehr ausgebreiteten selbsterlebten Erfahrung epigrammatisch zusammenfassen. Je mehr die Aesthetik von der schwindelnden Höhe einer sogenannten Metaphysik des Schönen wieder auf den festen Boden einer künstlerischen Stillehre zurückkehren wird, um so mehr wird das verdienstvolle Büchlein Jean Paul's wieder zu Ehren kommen. Die Levana, obgleich an ungehöriger Vermischung philosophirenden und poetisirenden Tons leidend, ist eine sehr beachtenswerthe Ergänzung der Jean Paul'schen Dichtung. Herrlich sind namentlich die Bilder aus dem Kinderleben und die Abschnitte über weibliche Erziehung. Alles geht auf die reine ideale und doch fest

werkthätige Gesinnung oder, wie Jean Paul sich ausdrückt, auf die innere Harmonie von Liebe und Kraft.

Und sodann die politischen Schriften.

Noch tiefer als Goethe und Schiller erkannte Jean Paul als das Grundübel unserer Bildung, als die Schwäche unserer Dichtung, als die Wurzel der eigenen inneren Unfertigkeit und Zerrissenheit, das schwere Mißverhältniß zwischen der Tiefe und Hochherzigkeit unserer Ideale und der Dumpfheit und Jämmerlichkeit unseres staatlichen und gesellschaftlichen Daseins. Und während Goethe und Schiller ob dieses Jammers eigensüchtig in die Welt der schönen Formen, in die schöne Kunst des Griechenthums flüchteten, blieb Jean Paul, der in der Vorstellung des heutigen Geschlechts immer nur für einen schwachmüthigen Träumer gilt, sein ganzes Leben hindurch fest und scharf auf die politischen Kämpfe der tief bewegten Gegenwart gerichtet und wendete ihnen unerschrockenen Mannesmuthes sein tiefstes Lieben und Hassen zu. Die warme innige Volksliebe, die in seinen Idyllen liegt, bewährte und bethätigte sich als der Grundzug und die treibende Kraft auch seines politischen Denkens und Handelns. Der herrliche Aufsatz Jean Paul's über Charlotte Corday (1799) beweist, daß er einer der Wenigen war, die an dem idealen Ursprung und Zweck der französischen Revolution festhielten, auch nachdem dieselbe längst in blutigen Gräueln von sich selbst abgefallen war, und die Franzosen in schweren beutegierigen Kriegen gezeigt hatten, daß ihnen mehr daran liege, eine vergrößerte Nation als eine große zu werden. Und als Napoleon mit seinen unvergleichlichen Kriegsthaten die ganze Welt berauschte und erschreckte, gehörte Jean Paul zu den Ersten, die zornmüthig zu entschlossenem Widerstand riefen und, statt fürchtender Bewunderung, hoffende Siegszuversicht nährten und predigten. »Für die Menschheit«, schrieb er am 24. Juni 1806 an Jacobi, »gebe ich gern die Deutschheit hin; sobald aber Beide den einen und

ſelben Geſammtfeind haben, ſo wende ich mein Auge von dieſem.« Während der ganzen ſchmachvollen Zeit der Unterdrückung war er in Zeitſchriften und Flugſchriften einer der hochherzigſten und tapferſten Vorkämpfer für Das, was ſich einige Jahre nachher ſo unerwartet großartig erfüllte. Er hat nicht gewirkt mit der zündenden Kraft eines Fichte und Arndt; dazu war ſeine Sprache zu manierirt, ſeine Form zu verkünſtelt. Aber vergeſſen ſollen wir nicht, daß er in unheilvoller Zeit Heilſames zu reden wußte, und daß ſeine »Dämmerungen für Deutſchland« (1809) und ſeine »Politiſchen Faſtenpredigten während Deutſchlands Marterwoche« (1810 — 1812) Töne anſchlugen, die wahrlich nicht ungehört verklingen konnten. Man leſe die in dieſen Faſtenpredigten enthaltenen Satiren: »Mein Aufenthalt in der Nepomukkirche während der Belagerung von Ziebingen« und »Die Doppelheerſchau in Großlauſau und in Kauzen«, die eine gegen die ſchmachvoll verrätheriſche Uebergabe deutſcher Feſtungen an die Franzoſen, die andere gegen die nichtswürdige Kriecherei der Rheinbundsfürſten geſchrieben, und man wird noch heut erfüllt vom bitterſten Schamgefühl. Mit vollſter Begeiſterung folgte er den großen Freiheitskämpfen von 1813 und 1815. Sie waren ihm tief innerſtes Labſal, »ein Zerſteuben der Centralſonne des Teufels«. Und als nun das fremde Joch abgeſchüttelt war, da war Jean Paul wieder einer der Wenigen, die die Waffen nicht in fauler Ruheſucht vorzeitig ablegten, ſondern gegen die üble Reſtaurationspolitik der Fürſten das Banner der Volksrechte entfalteten. Ueberall waren geſinnungsloſe romantiſche Hofſophiſten geſchäftig, zur Rückkehr zum ſchrankenloſeſten Abſolutismus zu rufen; Jean Paul mahnte in ſeiner »Friedenspredigt« (1818) in ganz entgegengeſetztem Sinn die Fürſten, daß, wenn ihnen jetzt die Wahl gegeben ſei, entweder allmächtig oder ohnmächtig zu werden, dieſe Allmacht nicht auf Koſten des Volks, ſondern nur im engſten Anſchluß an das vertrauenverdienende Volk er-

richtet werden könne. Als Schmalz und seine Creaturen in Preußen ihr schandvolles Wesen trieben, sprach Jean Paul die unvergänglichen Worte: »Bedenkt, Ihr Fürsten, daß die Völker Euch gegen den allmächtigen Prätendenten Europens vielleicht treuer geblieben sind als Ihr ihnen gegen ihn, und daß sie dies zu einer Zeit gethan, wo er Eure Throne zu Treppen, ja Treppengeländern des seinigen machte. Dieses Volk that das Höchste für Euch, nämlich nicht blos den ersten Feldzug nach Paris, sondern auch den zweiten. Nichts wiederholt sich schwerer als die Begeisterung; aber doch wiederholte das Volk sie und zwar mitten im Glauben, daß ihm die zweite Begeisterung und Opferung wäre zu ersparen gewesen. Wenn Ihr nun, Ihr Fürsten, dieses harmlose, rachlose, nie heuchlerische, nie meuterische Volk zu würdigen versteht, wenn Ihr den seit Tacitus' Zeiten bestehenden Tugendbund eines zu keinem Lasterbund fähigen Volks anerkennt, aus welchem das Zwillingsgestirn eines Fürstenbundes und später einer Völkerschlacht aufgegangen: wem werdet Ihr vertrauen, dem mehr als tausendjährigem Tugendbund oder dem Schmalzischen geheimen Rath?« Jean Paul war der feste Vorkämpfer für Preßfreiheit. Und Jean Paul war der feste Vorkämpfer für freies Verfassungsleben. »Es giebt Wendezeiten der politischen Witterung, Endscheidpunkte für Staaten; diese Zeiten halte man heilig. Eine solche Zeit stand sonnenwarm über Griechenland nach dem Siege über Xerxes; eine solche Zeit arbeitet jetzt in Deutschland nach dem Siege über den neusten Xerxes. Wir sind der bitteren Vergangenheit los, aber der fruchttragenden reifen Zukunft noch nicht Herr. Im Volk muß daher öffentlicher Geist, großer Gemeinsinn erst gebildet werden, und zwar dadurch, daß man ihn befriedigt. Nur der Landtag, — sage: der Landtag — kann das Volk zu Gemeinsinn erhöhen.«

Wir wiſſen, wie ſchmählich Deutſchland damals um dieſe Hoffnungen und Forderungen betrogen wurde.

Jean Paul ſtarb am 14. Februar 1825 im dreiundſechzigſten Jahr. Sein Alter war trübe. Er war faſt erblindet. Und die Urſache ſeines Todes war der Gram über den Verluſt ſeines einzigen Sohnes, der durch verdüſterte Frömmelei einer Nervenüberreizung verfallen war, welche ihn in der ſchönſten Jünglingsblüthe ins Grab führte.

3.

Hölderlin.

Seit den erſten Regungen der Sturm- und Drangperiode war ein neues Geſchlecht herangewachſen. Aber zunächſt wiederholte der junge Nachwuchs nur die maßloſen Gefühlsüberſchwenglichkeiten, von denen ſich Goethe und Schiller in ernſter Selbſterziehung inzwiſchen befreit hatten. Aechte Jünger der Sturm- und Drangperiode, poeſieberauſcht in krankhafter Phantaſtik ſchwelgend!

Hölderlin iſt eine der denkwürdigſten Geſtalten dieſer denkwürdigen Epigonen.

Friedrich Hölderlin war am 20. März 1770 geboren zu Lauffen am Neckar, in der Nähe von Heilbronn. Im Herbſt 1788 war er auf das Tübinger Stift gekommen; gleichzeitig mit Schelling und Hegel, die bald ſeine vertrauteſten Freunde und Studiengenoſſen wurden. Es war ein hochbewegtes Jugendleben. Noch durchzitterten die gewaltigen Einwirkungen Rouſſeau's alle jungen Gemüther, die erſten Dichtungen Goethe's und Schiller's zündeten mit der Zaubergewalt eines neuen Evangeliums. Nun kam die hehre Freiheitsbegeiſterung der beginnenden franzöſiſchen Revolution, welche die kühnen Traumwünſche vollauf

zur Verwirklichung zu führen schien. Wir hören von den Biographen Schelling's und Hegel's, wie die begeisterten Jünglinge an einem schönen Frühlingsmorgen in jugendlicher Begeisterung auf einer nahen Wiese einen Freiheitsbaum pflanzten. Die ersten Gedichte Hölderlin's sind durchglüht von der Feier der unentreißbaren Menschenrechte. Dem politischen Freiheitsgefühl entsprach das religiöse. Der Streit Jacobi's und Mendelssohn's über Lessing's Spinozismus war die wirksamste Propaganda für Spinoza gewesen. Am 12. Februar 1791 schrieb Hölderlin, wie K. Rosenkranz in Hegel's Leben (1844. S. 40) berichtet, in Hegel's Stammbuch die Worte Goethe's: »Lust und Liebe sind die Fittige zu großen Thaten« und dazu: »Ἓν καὶ πᾶν.« Der begeistertste rückhaltloseste Pantheismus wurde der Nerv seiner gesammten Lebensanschauung. Und dazu trat in Hölderlin die innigste Hingebung an das Griechenthum, insbesondere an die hohe Poesie Homer's und Hesiod's, des Tragikers Sophokles, Platon's, und an die großen Gestalten der bildenden Kunst, insoweit er dieselben, ohne sinnliche Anschauung, aus Winckelmann's schwungvollen Schilderungen erfassen konnte. Doch des Menschen Gemüth ist sein Schicksal. Trotz des reichen und tiefen Bildungsgehalts blieb Hölderlin eine überreizte phantastische und, wie Schiller auf Grund inniger persönlicher Theilnahme und Beobachtung sich ausdrückt, eine heftig subjectivische Natur, verzärtelt und eigensüchtig nur in sich selbst lebend. Schelling und Hegel gewannen sich, der Eine in glänzender Raschheit, der Andere langsamer, aber nur um so gründlicher und gediegener, eine großartige Siegesbahn; Hölderlin verblieb durchaus in den Schwächen und Kränklichkeiten der nachwirkenden Stimmungen der Sturm- und Drangperiode. Er wußte denselben einen neuen Gehalt und eine veränderte eigenthümliche Färbung zu geben; aber ihre Schranken zu durchbrechen vermochte er nicht.

Es ist eine höchst seltsame Mischung, in welcher uns die entscheidenden Bildungselemente Hölderlin's in seiner Dichtung entgegentreten. Glühendes Freiheitsgefühl, klarer und kühner Pantheismus, die höchsten Menschheitsideale; dies Alles aber nur als elegische Trauer über den unwiederbringlichen Verlust der schönen Griechenwelt, die einst das schöne geschichtliche Dasein dieser vollendeten freien und reinen Menschlichkeit gewesen.

Warm und wahr spricht Hölderlin diesen Grundton seines Denkens und Empfindens in dem Gedicht »Griechenland« aus:

„Mich verlangt in's bessere Land hinüber,
Nach Alcäus und Anakreon,
Und ich schlief im engen Hause lieber
Bei den Heiligen in Marathon;
Ach, es sei die letzte meiner Thränen,
Die dem heil'gen Griechenlande rann,
Laßt, o Parzen, laßt die Scheere tönen,
Denn mein Herz gehört den Todten an."

Und noch am 1. Januar 1799 schreibt Hölderlin (Sämmtl. Werke. Herausgegeben von Theodor Schwab 1846. Bd. 2, S. 56) an seinen Bruder: »O Griechenland, mit Deiner Genialität und Deiner Frömmigkeit, wo bist Du hingekommen? Auch ich mit allem gutem Willen tappe mit meinem Thun und Denken diesen einzigen Menschen in der Welt nur nach, und bin in dem, was ich sage und treibe, oft nur um so ungeschickter und ungereimter, weil ich wie die Gänse mit platten Füßen im modernen Wasser stehe und unmächtig zum griechischen Himmel emporflügle.«

In Hölderlin war diese elegische Sehnsucht nach der verlorenen Heimath nicht wie in Goethe und Schiller Sporn zu wagendem Wetteifer, sondern nur träumerische Wehmuth, nur schmerzliches Verzichten auf die höchsten Wünsche und Hoffnun-

gen menſchenwürdigen Daſeins. Nur ſelten und faſt ganz vereinzelt, wie im »Geſang des Deutſchen«, der beſeligende Troſt, daß auch jetzt noch der Athener Seele, die ſinnende, ſtill bei den Menſchen walte, und daß auch jetzt noch Dichter und Weiſe ſeien, denen der Gott gegeben, den großen Alten zu gleichen.

Am deutlichſten zeigt ſich die Geſinnung und Denkweiſe Hölderlin's in ſeinem Roman »Hyperion oder der Eremit in Griechenland«. Die Idee und der erſte Entwurf ſtammt bereits aus dem letzten Jahr der Tübinger Studentenzeit. Doch die eigentliche Ausführung erfolgte erſt unter den bedeutenden Anregungen, die er, als Hauslehrer im Hauſe der Frau von Kalb, in den Jahren 1794 und 1795 in Jena und Weimar gewann, und unter den tiefen Seelenerlebniſſen, in welche er ſich in Frankfurt am Main verwickelte, wo er ſeit dem Januar 1796 als Hauslehrer in der Familie eines reichen Kaufherrn weilte und von einer unglücklichen Liebe zu der Frau des Hauſes erfaßt wurde. Der erſte Band erſchien Oſtern 1797; der zweite Band Oſtern 1799.

Hyperion, ein junger Neugrieche, nimmt begeiſtert theil an dem unglücklichen Freiheitskampf der Griechen von 1770. In Briefen an ſeinen Freund und an ſeine Geliebte berichtet er von ſeinen Hoffnungen und Enttäuſchungen.

Die Fabel iſt unklar und zerfloſſen; kaum der leiſeſte Anſatz von Handlung und individualiſirender Charakterzeichnung. Odenhaft dithyrambiſche Herzensergüſſe; ein getreues Abbild des Dichters, gedankentief und voll hochherziger Begeiſterung, aber noch jugendlich unreif, phantaſtiſch empfindelnd. Ueberraſchend ſind die feingefühlten Landſchaftsgemälde der griechiſchen Berge und Meerbuchten; ſelbſt für Den, der Griechenland mit eigenen Augen geſehen hat, von poeſievoller Wahrheit.

Schiller, welcher dem jungen Dichter, den er ſchon 1793 in Schwaben kennen gelernt hatte, unausgeſetzt den wärmſten

Antheil widmete, bekannte in einem Brief an Goethe vom 30. Juni 1797, daß er ſich durch Hölderlin's wunderliches Gemiſch von heftiger Leidenſchaftlichkeit und philoſophiſchem Geiſt und Tiefſinn ſehr oft an ſeine eigene ſonſtige Geſtalt erinnert fühle; und dieſe Bemerkung iſt ſo wahr und zutreffend, daß man ernſtlich die Frage aufwerfen kann, ob der entſcheidende Grundzug Hölderlin's, die tief elegiſche Sehnſucht nach der entſchwundenen Herrlichkeit des Griechenthums, nicht ganz unmittelbar durch Schiller's Gedicht »Die Götter Griechenlands« hervorgerufen und bedingt iſt. Aber andere Einflüſſe waren nicht minder mächtig. Die ringende weltmüde Innerlichkeit Hyperion's gemahnt doch am meiſten an die ringende weltmüde Innerlichkeit Werther's; ja ohne Werther wäre Hyperion gar nicht denkbar. An die Einwirkung Goethe's ſchließt ſich zugleich die Einwirkung Heinſe's. Die aus dem Jahr 1790 ſtammende »Hymne an die Göttin der Harmonie« (Werke. Bd. 2, S. 190) trägt ein Motto aus dem Ardinghello; und ſicher iſt es ſehr bedeutſam, daß Hölderlin (ebend. S. 41) am 2. November 1797 in einem Briefe an ſeinen Bruder mit ganz beſonderer Genugthuung hervorhebt, Heinſe habe ſich ſehr aufmunternd über Hyperion geäußert.

Von ſeinen Reiſen iſt der junge Grieche in ſein Vaterland zurückgekehrt. Er wandelt auf den Höhen des Iſthmus, den Blick gerichtet auf die herrliche Wildniß des Helikon und Parnaß, auf die paradieſiſche Ebene von Sikyon, auf den glänzenden Meerbuſen, an deſſen Saum das einſt ſo jugendlich heitere Korinth liegt. Aber das Geſchrei des Jakals, der unter den Steinhaufen des Alterthums ſein wildes Grablied ſingt, ſchreckt ihn auf aus ſeinen Träumen. »Wohl dem Mann, dem ein blühend Vaterland das Herz erfreut und ſtärkt; aber wenn mich Einer an das meinige mahnt, ſo wird mir immer als ſchnürt' er mit dem Halsband eines Hundes mir die Kehle zu.« In grollender

Trauer erſchließt ſich ſein tiefſter Herzensgrund. Zwei große Stimmungen ſind es, die ſein ganzes Denken und Empfinden beſtimmen, glühender Pantheismus und tief innerlich lebendige Liebe für die ſchönheitsvolle Welt des griechiſchen Alterthums. Es iſt ein ächt Spinoziſtiſches Glaubensbekenntniß, wenn ſich Hyperion in ſeinem Schmerz an die Natur wendet, an die wandelloſe, ſtille und ſchöne, und dann in die begeiſterten Worte ausbricht: »Du ſcheinſt noch, Sonne des Himmels! Du grünſt noch, heilige Erde! Die Fülle der allebendigen Welt ernährt und ſättigt mit Trunkenheit mein darbendes Weſen. Mir iſt, als löſte der Schmerz der Einſamkeit ſich auf ins Leben der Gottheit. Eins zu ſein mit Allem, das iſt Leben der Gottheit, das iſt der Himmel des Menſchen! Eins zu ſein mit Allem, was lebt, in ſeliger Selbſtvergeſſenheit wiederzukehren ins All der Natur, das iſt der Gipfel der Gedanken und Freuden. Eins zu ſein mit Allem, was lebt! Mit dieſen Worten legt die Tugend den zürnenden Harniſch, der Geiſt des Menſchen den Scepter weg und alle Gedanken ſchwinden vor dem Bilde der ewig einigen Welt, und das eherne Schickſal entſagt der Herrſchaft, und aus dem Bunde der Weſen ſchwindet der Tod, und Unzertrennlichkeit und ewige Jugend beſeligt und verſchönert die Welt.« Und es iſt, als hörten wir einen helleniſirenden Werther, wenn uns Hyperion erzählt von dem unendlichen Freiheitsgefühl, das wie der Titan des Aetna aus den Tiefen des menſchlichen Weſens heraufzürne und das nur in den hohen Geiſtern des Alterthums Befriedigung und Erfüllung gefunden. »Wer hält das aus, wen reißt die ſchreckende Herrlichkeit des Alterthums nicht um, wie ein Orkan die jungen Wälder umreißt, wenn ſie ihn ergreift wie mich und wenn, wie mir, das Element ihm fehlt, worin er ſich ein ſtärkend Selbſtgefühl erbeuten könnte? O mir, mir beugte die Größe der Alten, wie ein Sturm, das Haupt, mir raffte ſie die Blüthe vom Geſichte und oftmals lag ich, wo

kein Auge mich bemerkte, unter tauſend Thränen da wie eine geſtürzte Tanne, die am Bache liegt und ihre welke Krone in die Fluth verbirgt.«

»O Ihr, die Ihr das Höchſte und Beſte ſucht, in der Tiefe des Wiſſens, im Getümmel des Handelns, im Dunkel der Vergangenheit, im Labyrinth der Zukunft, in den Gräbern oder über den Sternen, wißt Ihr ſeinen Namen? Den Namen Deß, der Eins iſt und Alles. Sein Name iſt Schönheit. Noch weiß ich es nicht, doch ahne ich es, der neuen Gottheit neues Reich. Von Kinderharmonie ſind einſt die Völker ausgegangen, die Harmonie der Geiſter wird der Anfang einer neuen Weltgeſchichte ſein. Von Pflanzenglück begannen die Menſchen und wuchſen bis ſie reiften; von nun an gährten ſie unaufhörlich fort, von innen und außen, bis jetzt das Menſchengeſchlecht wie ein Chaos daliegt, daß Alle, die noch fühlen und ſehen, Schwindel ergreift. Aber die Schönheit flüchtet aus dem Leben der Menſchen in den Geiſt; Ideal wird, was Natur war; und wenn von unten gleich der Baum verdorrt iſt und verwittert, ein friſcher Gipfel iſt noch hervorgegangen aus ihm und grünt im Sonnenglanze, wie einſt der Stamm in den Tagen der Jugend. Ideal iſt, was Natur war.« — — »Du frägſt nach Menſchen, Natur? Du klagſt wie ein Saitenſpiel, worauf nur der Wind ſpielt, weil der Künſtler, der es ordnete, geſtorben iſt? Sie werden kommen Deine Menſchen, Natur! Ein verjüngtes Volk wird Dich auch wieder verjüngen, und der alte Bund der Geiſter wird ſich erneuen mit Dir! Es wird nur Eine Schönheit ſein, und Menſchheit und Natur wird ſich vereinen in Eine allumfaſſende Gottheit.«

In dieſer Gemüthsſtimmung geht Hyperion in den Krieg, welcher das entwürdigte Volk aus ſeiner Schmach ziehen und der heiligen Theokratie des Schönen einen Freiſtaat erobern ſoll. Entſetzliche Enttäuſchung! Das Volk iſt unrettbar entartet; es

plündert, es mordet. Wie kann man mit einer Räuberbande ein Elyſium pflanzen? Die Griechen unterliegen.

Soll ſich Hyperion einen Träumer ſchelten, weil ſeine Thaten nicht reiften? Findet ſich vielleicht ein anderes Volk für die neuen Tempel? Er kommt nach Deutſchland. Iſt es hier anders? »Es iſt ein hartes Wort«, ſchreibt Hyperion an ſeinen Freund Bellarmin, »und dennoch ſag ich's, weil es Wahrheit iſt: ich kann kein Volk mir denken, das zerriſſener wäre als die Deutſchen. Handwerker ſiehſt Du, aber keine Menſchen; Denker, aber keine Menſchen; Prieſter, aber keine Menſchen; Herren und Knechte, junge und geſetzte Leute, aber keine Menſchen; iſt das nicht wie ein Schlachtfeld, wo Hände und Arme und alle Glieder zerſtückelt untereinanderliegen, indeſſen das vergoſſene Lebensblut im Sande verrinnt? Muß ein ſolches Volk nicht fühllos ſein für alles ſchöne Leben, ruht nicht überall der Fluch der gottverlaſſenen Unnatur auf ſolchem Volk? Es iſt herzzerreißend, wenn man die Dichter, die Künſtler ſieht, und Alle, die den Genius noch achten, die das Schöne lieben und es pflegen. Die Guten, ſie leben wie Fremdlinge im eigenen Hauſe, ſie ſind ſo recht wie der Dulder Ulyß, da er in Bettlersgeſtalt an ſeiner Thüre ſaß, indeß die unverſchämten Freier im Saale lärmten und fragten, wer hat uns den Landläufer gebracht?«

»Wehe dem Fremdling, der aus Liebe wandert und zu ſolchem Volke kömmt; und dreifach Wehe dem, der, ſowie ich, von großem Schmerz getrieben, ein Bettler meiner Art, zu ſolchem Volke kömmt!«

Mit dieſem ſchneidenden Mißton ſchließt der Roman. Friede und Troſt findet Hyperion nur in der Natur, der ſelig ſtillen. »O Sonne, o ihr Lüfte, bei euch allein lebt noch mein Herz! O die Natur, ich hab ihn ausgeträumt, von Menſchendingen den Traum, und ſage, nur Du lebſt! Was iſt denn der Tod und

alles Wehe der Menſchen? Wie der Zwiſt der Liebenden ſind die Diſſonanzen der Welt. Verſöhnung iſt mitten im Streit und alles Getrennte findet ſich wieder. Es ſcheiden und kehren im Herzen die Adern, und einiges ewiges glühendes Leben iſt überall!«

Dieſer Schluß iſt ſo jäh und ſo unklar, daß es nicht Wunder nimmt, wenn man die Geſchichte Hyperion's meiſt nur als ein unvollendetes Bruchſtück betrachtet. Aus Hölderlin's Briefen erhellt, daß ihm der Roman als ein durchaus abgeſchloſſener galt. Es liegt in dieſem unthätigen verſtimmten Naturkultus Etwas, was an Arthur Schopenhauer's buddhiſtiſche Beſchaulichkeitslehre erinnert.

Nach der Vollendung des Hyperion ging Hölderlin an eine Tragödie, deren Plan ihn ſchon ſeit 1796 beſchäftigte. Sie ſollte den Titel führen: »Der Tod des Empedokles«. Verſchiedene Entwürfe und vielfache Bruchſtücke der begonnenen Ausführung haben ſich erhalten. Es iſt unzweifelhaft, daß auch hier wieder eine Werthernatur als Held gedacht war; freilich eine Werthernatur mit Prometheiſchem Trotz. »Empedokles«, heißt es im erſten Entwurf (Werke. Bd. 2, S. 300), »iſt durch ſein Gemüth und durch ſeine Philoſophie zum Kulturhaß geſtimmt, zu Verachtung alles beſtimmten Geſchäfts, alles nach verſchiedenen Gegenſtänden gerichteten Intereſſes, ein Todfeind aller einſeitigen Exiſtenz und deswegen auch in wirklich ſchönen Verhältniſſen unbefriedigt, unſtät, leidend, blos weil ſie beſondere Verhältniſſe ſind und nur im großen Accord mit allem Lebendigen empfunden ihn ganz erfüllen, blos weil er nicht mit allgegenwärtigem Herzen innig wie ein Gott und frei ausgebreitet wie ein Gott in ihnen leben und lieben kann, blos weil er, ſobald ſein Herz und ſein Gedanke das Vorhandene umfaßt, an das Geſetz der Succeſſion gebunden iſt.« Eine Weltſchmerztragödie!

Keiner wird dieſe Bruchſtücke leſen, ohne im Innerſten er-

griffen zu werden von dem hohen lyrischen Schwung dieser tief grollenden Innerlichkeit. Die Katastrophe sollte auf die Tragik der trotzigen Selbstüberhebung gestellt werden. »Doch Euch, ihr Götter, ihr Leisewandelnden, Euch ist zur Herrschaft das Verborgene gegeben, und wo ein Eigenmächtiger der Wieg' entsprossen ist, da seid Ihr auch und geht, indeß er unbesorgt zum Frevel wächst, stillsinnend fort mit ihm und lauscht hinab in seine Brust.« Statt sich einzuengen in die verderbte Welt, stürzt sich Empedokles lieber in die Flammen des Aetna, »um sich mit der unendlichen Natur zu vereinigen«. Aber es fehlt auch hier die sichere Führung der Handlung, der feste Griff anschaulicher Charaktergestaltung.

Groß und bedeutend ist Hölderlin nur als Lyriker. Seine ersten Gedichte allerdings sind noch breit und von Reflexion erdrückt. Aber die Rathschläge Goethe's und Schiller's, die ihn zu Kürze und klarer Gegenständlichkeit drängten, waren nicht unwirksam geblieben. Einige seiner späteren Gedichte, in denen er den Reim verließ und sich, ganz in seiner antikisirenden Weise, in feste plastische Rhythmen fügte, sind unverlierbare Perlen. Hier entfaltet sich sein innerstes Wesen, seine tiefe ursprüngliche Poesie, seine stille innige Sinnigkeit, seine reine und freie Naturanschauung, sein scharfer landschaftlicher Blick tief ergreifend und herzgewinnend.

Hölderlin's Lyrik ist Eigenthum aller Gebildeten; Hölderlin's Hyperion und Empedokles kennt nur die Geschichte.

Frühzeitig und auf eine sehr beklagenswerthe Weise wurde die Entwicklung Hölderlin's unterbrochen. Eine Werthernatur, hatte er die leidenschaftliche Liebe zu Susanne Gontard, der Mutter seiner Zöglinge, nicht in sich niedergekämpft. Im September 1798 vertrieb ihn der verletzte Gatte aus dem Hause. Man spricht von Thätlichkeiten, die dabei vorgefallen. Die Schmach ging Hölderlin ins Innerste; zumal, wie es scheint,

das Verhältniß der Liebenden rein war, frei von Fehltritt. Die Briefe Hölderlin's aus dieſer Zeit ſind tief verſtört. Auf den letzten Blättern des Hyperion, die erſt nach dieſer Unbill geſchrieben ſind, ſchreibt Diotima an Hyperion: »Wem einmal ſo wie Dir die ganze Seele beleidigt war, der ruht nicht mehr in einzelner Freude!« Immer deutlicher zeigten ſich Spuren beginnender Geiſteskrankheit. Zuerſt lebte er in Homburg bei einem treuen Jungfreunde, dann machte er Verſuche erneuten Hauslehrerlebens in der Schweiz und in Südfrankreich. Der Irrſinn kam im Juli 1802 zum vollen Ausbruch, nachdem wenige Wochen vorher die Geliebte geſtorben. Hölderlin war damals zweiunddreißig Jahre alt. Die Krankheit verlor allmälich an Heftigkeit, blieb aber unheilbar. Auf Grund eines kleinen Vermögens kam er in die Pflege einer gutherzigen Bürgerfamilie in Tübingen.

Länger als vierzig Jahre hat Hölderlin dieſes umhüllte Daſein geführt. Erſt am 7. Juni 1843 wurde er erlöſt.

„Ihr wandelt droben im Licht
Auf weichem Boden, ſelige Genien!
Glänzende Götterlüfte
Rühren Euch leicht,
Wie die Finger der Künſtlerin
Heilige Saiten.

Schickſallos wie der ſchlafende
Säugling athmen die Himmliſchen;
Keuſch bewahrt
In beſcheidener Knospe,
Blühet ewig
Ihnen der Geiſt,
Und die ſeligen Augen
Blicken in ſtiller
Ewiger Klarheit.

Doch uns iſt gegeben,
Auf keiner Stätte zu ruhn,
Es ſchwinden, es fallen

Die leidenden Menſchen
Blindlings von einer
Stunde zur andern,
Wie Waſſer von Klippe
Zu Klippe geworfen,
Jahrlang ins Ungewiſſe hinab."

4.

Die Anfänge der Romantiker.

(Vgl. H. Hettner: Die romantiſche Schule. Braunſchweig 1850.)

Es waren ſeltſame und vielverſchlungene Entwicklungen, aus denen gegen das Ende des Jahrhunderts jene denkwürdige Schriftſtellergruppe hervorging, die unter dem Namen der romantiſchen Schule bekannt iſt.

Die hervorragendſten Führer dieſer neuen Bewegung, die beiden Brüder Schlegel einerſeits, und Ludwig Tieck andererſeits, waren anfangs von einander durchaus unabhängig und ohne alle perſönliche Berührung. Die Schlegel wurzelten in wiſſenſchaftlichen Stimmungen und Neigungen, Tieck in dichteriſchen. Aber beide Theile waren erfüllt von der gleichen Begeiſterung für ächte Poeſie und Schönheit, wie ſie ſo eben durch das große Schaffen Goethe's und Schiller's lebendig und jugendkräftig geweckt worden, von dem gleichen Haß gegen die anſpruchsvolle Plattheit und Philiſterei der herrſchenden Tagesgötzen. So bildete ſich allmälich unter den Alters- und Geſinnungsgenoſſen das Gefühl innerer Zuſammengehörigkeit, das Streben nach feſtem Zuſammenwirken. Der Kreis erweiterte ſich durch Gleichgeſtimmte. Erſt ſeit dieſer Wendung kann man von einer einheitlichen Schule ſprechen.

August Wilhelm Schlegel, ein Sohn Johann Adolf Schlegel's, geboren am 8. September 1767 zu Hannover, hatte in Göttingen unter Heyne und Bürger ſchon früh ſich ausſchließlich

äſthetiſchen Studien zugewendet. Bis in das Jahr 1795 lebte er als Hauslehrer in Amſterdam, im Anfang des Jahres 1796 war er nach Jena übergeſiedelt. Er war von emſigſter und weitgreifendſter Rührigkeit. Sein Sinn ging vorzugsweiſe auf neuere Sprachen und Literaturen. Er, als einer der Erſten, hat durch ſeine ebenſo gründlich liebevollen als unbefangenen Beſprechungen ein tieferes Verſtändniß Goethe's eingeleitet; und ebenſo hatte er in dieſen erſten Jugendjahren für Schiller's kühn aufſtrebende Dichtung die aufrichtigſte Bewunderung, ſeine Beurtheilung und Erklärung von Schiller's »Künſtlern« iſt ein unvergleichliches Muſterſtück feinſinnigſter Kunſtkritik. Die hohe Poeſie Shakeſpeare's hatte ſich tief in ſeine Seele geſenkt. Außer Goethe's herrlichen Erörterungen über Hamlet im Wilhelm Meiſter gab es damals noch Nichts, was Schlegel's Aufſätzen über Shakeſpeare in Schiller's Horen an die Seite geſtellt werden konnte. Seit 1797 erſchienen die erſten Bände jener großartig epochemachenden Shakeſpeareüberſetzung, durch welche Shakeſpeare erſt in Wahrheit in Deutſchland eingeführt wurde und welche dann durch Tieck und Wolf Baudiſſin ihren unübertrefflichen Abſchluß fand. Und dabei griff ſein feines Verſtändniß und ſeine meiſterhafte Ueberſetzungskunſt bereits auch in das Italieniſche und Spaniſche hinüber. Ueberſetzungen aus Petrarca und aus Dante's Göttlicher Komödie, Nachbildungen ſpaniſcher Romanzen gehören zu ſeinen erſten Jugendverſuchen. Herder's Ausblicke auf eine Weltliteratur gewannen in A. W. Schlegel ihre erſte glänzende Erfüllung. Späterhin zog Schlegel auch die alte Literatur und Calderon und das Indiſche in ſein Bereich.

Friedrich Schlegel, der jüngere Bruder, obgleich nachher recht eigentlich der organiſatoriſche Doctrinär der Schule, war in ſeinen Anfängen nicht ſo bedeutend. Er war am 10. März 1772 zu Hannover geboren. In Göttingen und Leipzig hatte er hauptſächlich den Alterthumsſtudien obgelegen, und die kleine

Schrift »Von den Schulen der griechiſchen Poeſie«, mit welcher er 1794 in Bieſter's Berliner Monatsſchrift zuerſt als Schriftſteller auftrat, und einige andere kleinere Schriften, welche ſich derſelben unmittelbar anſchloſſen, bezeugen, daß ſeine Abſicht nach dem Vorbild Winckelmann's auf eine Geſchichte der griechiſchen Poeſie ging; er fußte auf den großen Anregungen Herder's, zu denen bald die Anregungen von Wolf's Prolegomena traten. Bald aber ſtellte auch er ſich mitten in das modernſte Literaturleben. Seine zweite größere Schrift »Ueber das Studium der griechiſchen Poeſie«, welche 1796 zuerſt auszugsweiſe in Reichardt's Journal Deutſchland (St. 6, S. 393 ff.) und ſodann noch in demſelben Jahr in ſeinem Buch »Die Griechen und Römer« erſchien, behandelte das große Thema von dem Verhältniß der antiken und modernen Dichtung, das Schiller durch ſeine Abhandlung über das Naive und Sentimentaliſche zur brennenden Tagesfrage gemacht hatte. Es iſt ein wüſtes Durcheinander geiſtvoller, aber ſchnell zuſammengeraffter und nur ſehr ungenügend durchdachter Lehren und Anſchauungen, nur eine trübe Verflachung und Verwirrung des von Schiller bereits klar Erkannten und ſcharf Geſonderten. Der Ausgangspunkt und der leitende Grundgedanke iſt die Hinweiſung auf die hohe urbildliche Muſtergiltigkeit der griechiſchen Kunſt als »des Gipfels aller künſtleriſchen Vollendung«, als »der ewigen Naturgeſchichte des Schönen«; aber ſo unreif und ſo jugendlich phraſenhaft, daß es nicht zu verwundern iſt, wenn dieſe hohle Ueberſchwenglichkeit in einigen Xenien Schiller's die verdiente Züchtigung fand. Das Ziel der neueren Kunſt ſei die Wiedergeburt der Antike; wenn auch nicht der äußeren Formen und der zufälligen Regeln, ſo doch des Geiſtes und der inneren Schönheitsidee. Goethe wird beſonders deshalb als die Morgenröthe ächter Kunſt und Schönheit geprieſen und in dieſem Sinn ſogar über Shakeſpeare geſtellt, weil an ihm ſich am deutlichſten die tiefe Verwandtſchaft

der deutſchen Dichtung mit der griechiſchen zeige; und an Schiller wird beſonders ſein Aeſchyleiſcher Geiſt hervorgehoben und der an die griechiſchen Chorgeſänge erinnernde Schwung ſeiner »Götter Griechenlands« und ſeiner »Künſtler«. Dazwiſchen aber ſchwirren wieder unverſtandene Nachklänge der glänzenden Rechtfertigung, welche Schiller durch ſeine Einführung des Begriffs des Sentimentaliſchen den modernen Kunſteigenthümlichkeiten gegeben hatte. Friedrich Schlegel bezeichnet das in Schiller's Sinn Sentimentaliſche bald als das »geiſtig Intereſſante«, bald als das »Charakteriſtiſche«. Die Meiſter dieſes Intereſſanten und Charakteriſtiſchen ſind ihm Dante und vor Allem Shakeſpeare; nur Uebergangsſtufen zum letzten und höchſten Ziel, aber Uebergangsſtufen, durch welche ſattſam bewieſen werde, daß jedes große, ſelbſt regelloſe Product des modernen Kunſtgenius ein ächter und an ſeiner Stelle höchſt zweckmäßiger Fortſchritt und, ſo fremdartig der äußere Anblick ſcheine, eine wahre Annäherung zur Antike ſei. Wer kann in Ausführungen dieſer Art etwas Förderndes oder gar Reformatoriſches ſehen? Wer verargt es Schiller, daß er die Xenien, welche er gegen dieſe Abhandlung Schlegel's richtete, mit einem Stoßſeufzer ſchloß, der die bedeutſame Ueberſchrift »Gefährliche Nachfolge« führt? Das Epigramm lautet: »Freunde, bedenket euch wohl, die tiefere kühnere Wahrheit Laut zu ſagen; ſogleich ſtellt man ſie euch auf den Kopf«.

Ludwig Tieck, am 31. Mai 1773 in Berlin geboren, war, obgleich aus dem Handwerkerſtand erwachſen, von Kindheit auf von den ſchöngeiſtigen Kreiſen Berlins berührt. Die erſten Dichtungen Goethe's waren ſeine erſte Nahrung geweſen, Schiller's Räuber waren tief in ſeine Seele gedrungen, ſchon früh hatte er den begeiſtertſten Bund mit Shakeſpeare und Cervantes geſchloſſen. Schon als Göttinger Student hatte er Ben Jonſon's Volpone und Shakeſpeare's Sturm bearbeitet und die noch heut

beachtenswerthe Abhandlung über Shakespeare's Behandlung des Wunderbaren geschrieben. Bald studirte er auch die italienische Literatur. In der Lustspieldichtung Holberg's fand er einen Theil seines eigensten Selbst. Mit seinem Jugendfreund Wackenroder, der später als der Verfasser der »Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders« und der »Phantasieen über Kunst« bekannt wurde, hatte er sich nach dem Vorgang der ersten kunstwissenschaftlichen Schriften Goethe's und Herder's in die gemüthstiefe Erhabenheit und schlichte Innigkeit der mittelalterlich deutschen Kunst eingelebt. Ein geborenes schauspielerisches Talent ersten Ranges kannte er alle Forderungen und Geheimnisse seelenvoller dramatischer Darstellung und verfolgte die Leistungen der aufstrebenden Berliner Bühne mit lebendigster Begeisterung und mit dem eingehendsten Verständniß. Jene wunderbare Vielseitigkeit künstlerischer Kenntniß und Empfindungsfähigkeit, die sein ganzes Leben hindurch einer seiner hervorragendsten Vorzüge geblieben ist und die seine Schriften für alle Zeit zu einer unerschöpflichen Fundgrube ächtester und feinsinnigster Kunstbelehrung macht, war schon früh sein Eigenthum und sicherte ihm die Ueberlegenheit über Alle, die in Berlin als Vertreter der lebhaft verhandelten Literaturfragen in Ansehn standen. Aber vorzugsweise fühlte sich der hochstrebende Jüngling doch als Dichter. Und wie die Dichtung Jean Paul's und Hölderlin's, so ist auch die Jugenddichtung Tieck's nur ein neues tiefbedeutsames Zeugniß, wie bis in den innersten Grund hinein das Denken und Fühlen dieses jungen Geschlechts noch immer von den Stimmungen und Antrieben der nachklingenden Sturm- und Drangperiode bedingt und bestimmt war.

Wir unterscheiden in der Jugenddichtung Tieck's drei Gruppen; und es ist nicht schwer, eine jede derselben auf ihren geschichtlichen Ursprung zurückzuführen. Die erste Gruppe ist die wüste Gefühlsphantastik, der verdüsterte Weltschmerz. Es ist

beachtenswerth, daß ein Brief, welchen Wackenroder an Tieck schrieb, als derselbe in Halle studirte, ihm den Vorwurf macht, daß er sich schon als einen der Welt Abgestorbenen betrachte und Alles um sich her wie aus dem Grabe und wie durch die Gitterfenster eines düsteren Gewölbes ansehe. Vgl. Briefe an Ludwig Tieck; herausgegeben von K. v. Holtei. 1864. Bd. 4, S. 189. Zu dieser Gruppe gehören die Erzählungen »Almansur (1790)« und »Abdallah (1792)«; Verzerrungen Werther's und Karl Moor's, gegen welche die verbitterten weltverachtenden Romane Klinger's nur harmlose Ketzerei sind. Und zu dieser Gruppe gehört vor Allem der Roman »William Lovell«, 1792 begonnen und 1796 vollendet; eine Dichtung, die, wenn ihr nicht die drastische Kraft innerlich folgerichtiger Charakterzeichnung und der feste Griff einheitlich fortschreitender Handlung fehlte, zu dem Gewaltigsten, aber auch Allerfurchtbarsten gehören würde, was die menschliche Phantasie an öder schreckhafter Herzensverzweiflung ersonnen hat. Der Held, eine an sich edle Natur, empfindsam, schwärmerisch, voll reinster Begeisterung für Natur und Menschheit, aber haltungslos und im Sinn der neuen Kraftmenschen in der leidenschaftlichen Erhitzung des Gemüths das Höchste suchend, stürzt sich in nichtswürdiger Sophistik von Orgie zu Orgie und in dieser von Verbrechen zu Verbrechen. »Wer sich selbst etwas näher kennt, wird den Menschen für ein Ungeheuer halten«, das ist das grause Thema, das in den mannichfachsten Variationen uns immer entsetzlicher entgegenklingt; das ganze Dasein erscheint wie ein tolles Fastnachtsstück; die Freigeisterei des Herzens schlägt allem Ewigen und Festen der Sitte und Bildung hohnlachend ins Gesicht, es bleibt nichts als die nackte sichselbstzerstörende Selbstsucht. Und zu dieser Gruppe gehörten auch die Trauerspiele »Der Abschied (1792)« und »Karl von Berneck (1793 und 1795)«, die zuerst den faden Gespensterspuk der sogenannten Schicksalstragödien

bei uns einführten und das Menſchenſchickſal unter die rohe Obmacht dunkler Naturmächte ſtellten. Die zweite und dritte Gruppe der Tieck'ſchen Jugenddichtungen, obgleich ebenfalls aus den Einwirkungen der Sturm- und Drangperiode hervorgegangen, iſt geſunder und kräftiger. Die zweite Gruppe ſchließt ſich an die Wiedererweckung der volksthümlichen Beſtrebungen. Nicht umſonſt hatte Tieck, wie er ſich ſelbſt einmal ausdrückt, an Goethe's Götz von Berlichingen das Leſen gelernt, wenn er ſich auch nach der Natur ſeiner dichteriſchen Kraft auf Gehalt und Ton der alten halbvergeſſenen Volksbücher beſchränkte. Der blonde Ekbert, die Geſchichte von den Haimonskindern, die wunderſame Liebesgeſchichte der ſchönen Magelone und des Grafen Peter aus der Provence, die denkwürdige Geſchichtschronik der Schildbürger, 1796 entſtanden, ſind, gleichviel ob freie Erfindung oder Bearbeitung alter Ueberlieferungen, ganz unvergleichliche Prachtſtücke ächter Volksphantaſie; es war wahrlich kein geringes Lob, daß man anfangs überall nach den Quellen des blonden Ekbert ſuchte. Die dritte Gruppe iſt die Literaturſatire als phantaſtiſche Komödie. Dieſe dramatiſchen Märchen entſtanden größtentheils in den Jahren 1796 bis 1798. Wohl mochten die kleinen Puppenſpiele Goethe's die erſten Anregungen gegeben haben, aber die Komik Tieck's iſt verwegener und vielſeitiger und zugleich künſtleriſch durchgebildeter. Die Widerwärtigkeiten der Zeit, ihre Irrthümer und Abgeſchmacktheiten, verfallen der ausgelaſſenſten ſatiriſchen Geißel; der »Blaubart« iſt gegen die aberwitzige Geſpreiztheit der neuen Ritter- und Räuberromantik gerichtet, »der geſtiefelte Kater« gegen die Plattheit der bürgerlichen Rührſtücke, insbeſondere der Iffländerei und deren Bewunderer, wie ſie ſo eben in Böttiger ſeicht und dünkelhaft laut geworden, »die verkehrte Welt« und »Prinz Zerbino« gegen die hausbackene Aufklärungsmoral und Philiſterweisheit. Die Form aber iſt jener trunkene tolle phantaſtiſche Humor, der

der Lebensnerv der Ariſtophaniſchen Komödie iſt und der uns auch, freilich nach den verſchiedenartigen Zeitaltern und Volksthümlichkeiten verſchiedenartig gemodelt, in den romantiſchen Luſtſpielen Shakeſpeare's, in Gozzi's Feenmärchen und in Holberg's Burlesken herzerheiternd entgegentritt. Anſtatt, wie es jetzt unter den modernen Nicolaiten Mode iſt, über dieſe dramatiſchen Märchen vornehm abzuſprechen, ſollte man ſich vielmehr klar machen, daß dieſe vermeintliche Unform die für dieſe Stimmung und Abſicht einzig richtige und angemeſſene Form war. Je mehr der Dichter gegen das Unpoetiſche der blos ſtofflichen Wirkung eiferte, um ſo willkommener mußte ihm eine Form ſein, die rein auf ſich ſelbſt geſtellt iſt und die, um ausdrücklich zu bezeugen, daß wir uns in einem durchaus verkehrten und phantaſtiſchen Weltlauf bewegen, in welchem einzig und allein die witzſprudelnde Laune und Genialität des Dichters der Souverän und das Schickſal der Menſchen und Dinge iſt, durch das eigenlaunige und neckende Hervortreten des Dichters ſelbſt den Fortgang der Handlung und die Täuſchung reiner Gegenſtändlichkeit ſcherzend unterbricht und mit muthwilliger Ironie die ſelbſterfundenen Geſtalten ſelbſt wieder vernichtet. Es mag wahr ſein, daß Tieck vor lauter Streben nach Abſichtsloſigkeit oft allzu abſichtlich wird; aber wer je in glücklicher Stunde den Blaubart und den geſtiefelten Kater geleſen, der möchte doch wohl geneigt ſein, ſich dieſer tollen phantaſtiſchen Poſſenwelt herzlich zu freuen. Durch das gaukelnde Spiel der lieben Albernheit klingt überall der volle Akkord des tiefſten dichteriſchen Ernſtes; aus der öden Steppe und Wildniß ſchauen wir hinüber in das heiter aufdämmernde Eden ächter Poeſie und Schönheit. Nicht an Tieck, ſondern an den Schranken der Zeitbildung und an dem Druck des Polizeiſtaates lag es, daß Tieck nicht ein deutſcher Ariſtophanes wurde.

Im Sommer 1796 hatten ſich Tieck und Friedrich Schle-

gel in Berlin zuſammengefunden. Im Sommer 1798 erfolgte auch die perſönliche Bekanntſchaft zwiſchen Tieck und A. W. Schlegel, der ſchon mehrfach in der Jenaer Literaturzeitung (1796. Nr. 78 und 1797. Nr. 333) auf Tieck als »einen Dichter im eigentlichen Sinn, als einen dichtenden Dichter« hingewieſen hatte. Bald ſchloſſen ſich die drei Geſinnungs- und Strebensgenoſſen feſt aneinander. Auch Tieck nahm vom Herbſt 1799 bis zum Juli 1800 ſeinen Wohnſitz in Jena.

Neue Freunde traten dort in ihren Kreis. Vor Allem Novalis. Dann Schelling und Steffens. Und ſchon wußte Clemens Brentano, der noch Student war, durch ſein abſonderliches, aber geiſtvolles Weſen die Aufmerkſamkeit der älteren Freunde auf ſich zu ziehen.

Das »Athenäum« (1798 bis 1800) war der Ausdruck der neuen Strebensgemeinſchaft. Dazu von allen Seiten die regſte dichteriſche Thätigkeit. Und lief dabei auch viel anmaßliches Cliquen- und Coterietreiben unter, ſo war doch der Kern aller dieſer Beſtrebungen von ſo weitgreifender geſchichtlicher Bedeutung, daß trotzalledem der Ehrenname einer Schule völlig zu Recht beſteht.

Kühne und ſtolze Zukunftshoffnungen. Es handelte ſich um eine Umgeſtaltung der Literatur von Grund aus.

Gleichwohl war die Art dieſer Umgeſtaltung ein Rückſchritt. Worin ſie ihre Stärke ſuchte, das war die kläglichſte Schwäche.

Freilich im Kampf gegen die Enge der herrſchenden Aufklärungsbildung und gegen die Plattheit der blos naturaliſtiſchen Dichtung ſtanden dieſe poeſieberauſchten Jünglinge mit Goethe und Schiller auf gemeinſamem Boden und konnten daher von dieſen eine Zeitlang als erwünſchte Bundesgenoſſen betrachtet werden. Sobald ſie aber aus der Verneinung zur Bejahung fortſchreiten wollten, zeigte ſich, daß ſie in ihrem innerſten Weſen doch nur innerlich unfertige Nachzügler der Sturm- und

Drangperiode waren, die es so wenig als ihre Aufgabe erkannten, sich aus diesen Wirren zu klarer und in sich versöhnter Bildungsharmonie herauszugestalten, daß sie vielmehr ihr ganzes Sein und Denken lediglich darauf stellten, diesen von Goethe und Schiller längst überwundenen Standpunkt wieder zu Norm und Ziel des gesammten Lebens und Dichtens zu machen, wenn auch in neuer und eigenthümlicher Weise.

Ebenso wie die Sturm- und Drangperiode ist die romantische Schule nur die einseitige Ueberhebung des Phantasielebens, Sophistik der Phantasie, Phantastik. Und zwar sind die Epigonen, nachdem inzwischen die Herrlichkeit einer neuen Literaturblüthe sich so glänzend entfaltet hatte, in ihren Ansprüchen und Forderungen noch weit rückhaltloser und phantastischer als die Stürmer und Dränger selbst, in deren Bahnen sie wandelten. Hier wie dort eine aufgeregte phantastische Jugend, die, ergriffen und berauscht von der Größe und von den Wundern des neu erwachten Kunstlebens, in gesteigerter Gefühlsinnerlichkeit scheu zurückbebt vor der Härte der rauhen Wirklichkeit und, weil nicht alle Blüthenträume reiften, aus verzweifelter Ungenüge am Wirklichen in die leere Luft greift, nach Phantomen jagt und diese mit eigensinnigem Trotz zu lebendiger Wesenheit verkörpern will.

Wenige Jahre vorher (1794) hatte Fichte, ebenfalls unter der leidenschaftlichen Ichsucht der Sturm- und Drangperiode aufgewachsen, die »Wissenschaftslehre« geschrieben. Zur Verneinung des Gegenstoßes der äußeren Erfahrungswelt, deren Rechte Kant unverkümmert gelassen, macht die Wissenschaftslehre den Versuch, einzig und allein das denkende Ich als den Grund und Zweck der Dinge darzustellen, d. h. aus der unendlichen Schöpferthätigkeit des denkenden Ich das gesammte All abzuleiten. Das Ich ist nicht blos die Form des Denkens, sondern auch der Stoff; was ist, ist nur im Ich und für das Ich. Eine kühne Wendung des philosophischen Idealismus, die zwar den Reiz

großartig folgerichtiger Systematik hat, aber die Welt einfach auf den Kopf stellt und allen naturwissenschaftlichen Thatsachen schneidend Hohn spricht. Es war eine Phantastik der Philosophie, die später Fichte selbst vielfach beschränkte und umbildete. Die Phantasten der Poesie aber, unter denen Friedrich Schlegel und Hardenberg-Novalis aus der Wissenschaftslehre ein genaues Studium gemacht hatten, meinten die Phantastik der Philosophie noch überbieten zu müssen. »Fichte«, ruft Friedrich Schlegel selbstgefällig aus, »ist nicht genug absoluter Idealist, weil er nicht genug Kritiker und Universalist ist; ich und Hardenberg sind doch mehr.« An die Stelle des schöpferischen Ich wird die schöpferische Phantasie gesetzt. Der Unterschied von Philosophie und Poesie ist aufgehoben. Die Philosophie zeigt nur, daß die Phantasie Eins und Alles sei; die Phantasie ist der Held der Philosophie. Die Phantasie ist Grund und Ziel der Natur; »die Natur ist nur die sinnlich wahrnehmbare, zur Maschine gewordene Phantasie«. Die Phantasie ist Grund und Ziel der bewußten Menschenwelt; alle Beschränkung der Phantasie ist Beschränkung und Entwürdigung des wahr und ächt Menschlichen, ist Abfall von der angeborenen Unendlichkeit.

Romantisch nannte sich diese einseitige Ueberschwenglichkeit des Phantasielebens, weil ihr naturgemäß die überquellende Innerlichkeit und der ahnungsvolle Dämmerschein des mittelalterlichen Denkens und Empfindens unendlich wahlverwandter sein mußte als die helle und gemessene Plastik und Hoheit der Alten.

Nach allen Seiten hin und mit unerschrockenster Folgerichtigkeit hat die romantische Schule diese philosophisch poetische Phantastik durchgeführt.

Wir sprechen in der Sprache der Schule selbst, wenn wir die romantischen Dichtungen dieser Zeit in drei Gruppen sondern, und die erste Gruppe als Poesie der Metaphysik, die

zweite als Poeſie der Ethik, die dritte als Poeſie der Poeſie bezeichnen.

Die zur erſten Gruppe gehörigen Dichtungen ſtellen beſonders das Lebensgeheimniß der unorganiſchen Natur als das allmächtige und allwaltende Schaffen der Phantaſie dar. Es iſt eine poetiſirende Naturphiloſophie, die nirgends zu feſter Gedankenklarheit fortſchreitet, ſondern ſich immer nur in Bildern und Allegorien bewegt; unausbleiblich entartet ſie allmälich in die trübſte Myſtik.

An der Spitze dieſer Gruppe ſteht Novalis; ein poeſievolles Gemüth, in welchem eine ſtreng Herrnhutiſche Jugenderziehung, die durchgeiſtigte Wehmuth einer ſchwindſüchtigen Naturanlage, die Schule Fichte's und ausgedehnte Bergmannsſtudien ein wunderliches Gemiſch bilden. Tief ergreifend ſind die »Hymnen an die Nacht« (Athenäum. Bd. 3, St. 2, S. 188 bis 204), voll ſinnigen Aufgehens in dem geheimnißvollen Dunkel der Natur, rührende Klagetöne bangender Todesſehnſucht. Und noch unmittelbarer an die Geheimniſſe des webenden Naturgeiſtes tritt das Bruchſtück »Die Lehrlinge zu Sais«, mit dem eingeflochtenen Märchen von Roſenblüthchen und Hyazinth. Es iſt durchglüht und durchzittert von dem faſt vor ſeiner Kühnheit erſchreckenden Grundgedanken, daß die Natur, die räthſelhafte und undurchdringliche, welche uns bald als ein furchtbar verſchlingendes Ungeheuer und bald als die der Ordnung und Klarheit entgegenblühende verſchleierte Vernunft erſcheint, in ihrem innerſten Weſen ein bewußtes, aber wunderſam in ſich verſchloſſenes Gemüth iſt, das ſich nur dem Dichter erſchließt, ein tief innerliches Herzensgeheimniß, das nur die Poeſie löſt. Jedoch die weiteſte und reichſte Ausführung erlangte dieſe ſchwärmeriſche Naturphantaſtik in dem unvollendeten Roman »Heinrich von Ofterdingen«, der uns mit dem Zauber eines reichen und ächten Dichtergemüths unwiderſtehlich in ſeinen Kreis bannt und der

zuletzt doch auf eine frostige Allegorie hinausgeht, über deren verwirrende und unentwirrbare Unklarheit wir uns nicht täuschen dürfen, so geschickt sie sich auch in das weitpauschige Gewand unergründlichsten Tiefsinns zu hüllen weiß. Den ersten Anstoß zum Heinrich von Ofterdingen hatte Goethe's Wilhelm Meister gegeben. So sehr Novalis von der schönheitsvollen Anmuth der Goethe'schen Darstellung ergriffen war, das letzte Ziel, die Einfügung und Beschränkung der eigenlaunigen Herzensgelüste in die unüberspringbaren Lebensbedingungen, widerstrebte seiner träumerischen Gefühlsseligkeit aus tiefster Seele. Wilhelm Meister erschien ihm nur als ein »Candide gegen die Poesie«, als ein plattes »Evangelium der Oekonomie«. Heinrich von Ofterdingen sollte die Widerlegung werden; ja dieser Roman ist so sehr als Gegenstück des Wilhelm Meister gedacht, daß, wie wir aus einem Brief August Wilhelm Schlegel's an Tieck (vgl. Briefe an Ludw. Tieck, von K. v. Holtei. 1864. Bd. 3, S. 260) ersehen, nach des Dichters ausdrücklicher Anordnung Format und Druck der ersten Ausgabe durchaus dem Format und Druck des Wilhelm Meister nachgebildet wurde. Es war auf eine unbedingte Apotheose der Poesie abgesehen. Zug um Zug der umgestaltende Gegensatz. Entfernt sich in den Lehrjahren Meister's der Held mit jedem Schritt, den er vorwärts thut, immer mehr und mehr von allen Luftgebilden und trügerischen Hoffnungen eitler Jugendphantastik, bis er zuletzt die ideale Auffassung des werkthätigen Lebens als höchstes Ziel aller menschlichen Bildungsmühen erkennt, so nähert sich dagegen im ersten Theil des Ofterdingen der Held grad umgekehrt mit jedem Schritt nur mehr und mehr der immer helleren Erkenntniß und Erfüllung des dunkel in ihm schlummernden Dichtertraumes. Es erweist sich oder vielmehr es soll sich erweisen, daß nur das Leben der Phantasie das rechte und ächte Leben ist, weil das ganze Weltall Phantasie und Poesie ist; Phantasie und Poesie

iſt der Urgrund und das Ziel, der Anfang und das Ende. Die Märchenwelt iſt wirklich, die wirkliche Welt iſt ein Märchen. »Wenn man in Märchen und Gedichten erkennt die ew'gen Weltgeſchichten, dann fliegt vor einem geheimen Wort das ganze verkehrte Weſen fort.« »Die Scheidewand zwiſchen Fabel und Wahrheit, zwiſchen Vergangenheit und Gegenwart iſt gefallen; Glauben, Phantaſie und Poeſie ſchließen die innerſte Welt auf.«

Schelling ſchuf um dieſe Zeit ſeine Naturphiloſophie. Auch hier dieſelbe Einheit von Natur und Geiſt. Auch hier ſind Natur und Geiſt nur verſchiedene Spiegelungen des Abſoluten, der organiſirenden Weltſeele. Die Natur iſt der ſichtbare Geiſt, der Geiſt iſt die unſichtbare Natur. Aufgabe der Wiſſenſchaft iſt es, den Parallelismus beider Welten in der Stufenfolge ihrer Entwicklung Schritt vor Schritt durchzuführen. Es iſt bekannt, wie verderblich dieſe phantaſtiſche Naturanſchauung lange Zeit die geſammte deutſche Naturforſchung beherrſchte.

Gewiß iſt es unrichtig, will man, wie es wohl geſchehen iſt, Schelling's Naturphiloſophie im Weſentlichſten von Novalis ableiten. Es iſt Nichts in dieſen erſten Grundzügen der Schellingſchen Naturphiloſophie, was nicht aus der Verbindung Spinoza's und Fichte's und der eben jetzt in unermeßlicher Fülle neu zuſtrömenden naturwiſſenſchaftlichen Entdeckungen zu erklären wäre. Schelling's Schrift von der Weltſeele (1798) iſt mit Novalis' Entwurf der Lehrlinge zu Sais ganz gleichzeitig; gleiche Urſachen erzeugen gleiche Wirkungen. Aber nicht minder gewiß iſt, daß es an der innigſten gegenſeitigen Anregung zwiſchen Schelling und Novalis nicht fehlte und daß Schelling recht eigentlich der Romantiker der Philoſophie iſt. Aus der Einwirkung der romantiſchen Dichterſchule ſtammt das unbedingte Uebergewicht, das Schelling im Leben des menſchlichen Geiſtes der Kunſt zuertheilt. Die Kunſt iſt ihm das Höchſte, weil ſie die Ineinsbildung von Natur und Geiſt iſt, weil ſie gleichſam das Aller-

heiligſte öffnet, in welchem in ewiger und urſprünglicher Vereinigung als volle einheitliche Flamme brennt, was in der Natur und Geſchichte auseinanderfällt und was im Leben und Handeln ebenſo wie im Denken ewig ſich flieht. Und mit den jungen romantiſchen Dichtern geht dann Schelling von Spinoza und Fichte zu Jacob Böhme, mit ihnen wird er aus einem Philoſophen ein Myſtiker.

Tieck verſenkte ſich nicht in die Abgründe der Metaphyſik; aber mit der Naturphantaſtik ſeines Freundes Novalis, die ihn nach ſeinem eigenen Geſtändniß bis in die innerſten Tiefen ſeines Gemüths erſchütterte, ſtand es im engſten Zuſammenhang, daß jener phantaſtiſche Schickſalsſpuk, der ſchon in ſeinen erſten Jugenddramen ſein widerliches Spiel treibt, jetzt ſich völlig entfeſſelte. Es entſtanden die Märchen »Der getreue Eckart und der Tannenhäuſer« und »Der Runenberg«, denen ſich dann, freilich viel ſpäter, in ähnlichem Sinn »Der Liebeszauber«, »Die Elfen«, »Der Pokal« anſchloſſen. Der Grundton iſt das Dämoniſche des Naturlebens. All die ſüße Innigkeit tiefſter Naturempfindung, die friſche feierliche Stille flüſternder Waldeinſamkeit, das tauſendfarbige Glitzern und Blitzen der ſonnenbeſchienenen thautrunkenen Gräſer und Blumen, oder die mondbeglänzte Zaubernacht, die den Sinn gefangen hält, und die andächtig über das Thal herüberklingenden Abendglocken! Aber bald zeigt ſich, daß Formen, Farben, Duft und Schall, Wind und Welle, nur verkappte und verzauberte Naturgeiſter ſind, Elfen und Kobolde, Feen und Gnomen, die ihre Lieblinge unter den Menſchen mit ihren Wundergaben beglücken oder aus ſtillem Verſteck über ihre Opfer hereinbrechen, heimtückiſch und ſchadenfroh.

Zweitens die ſittliche Seite der Romantik.

Es iſt klar, auf welchem Boden wir ſtehen. Nur das iſt wahre und ächte Sittlichkeit, was Poeſie, d. h. im romantiſchen Sinn, was Sophiſtik der Phantaſie und Leidenſchaft iſt. Die

Liederlichkeiten des Rococo und der Sturm- und Drangperiode suchten und fanden in dem Gegensatz von Genialität und Philisterei ihre ästhetische Rechtfertigung und Beschönigung. Man kennt das Eheleben der Schlegel; man kennt die schamlose Emancipirtheit der damaligen Berliner Gesellschaftskreise, namentlich der geistvollen jungen Jüdinnen. Der Ausdruck dieser Sophistik der Sittenlehre ist Friedrich Schlegel's Lucinde (1799). Emancipation des Fleisches; volle Ungebundenheit genialen Phantasielebens. Der Eindruck dieser frechen Lehre ist um so widerlicher, da dem Verfasser die gestaltende Kraft und die gluthvolle Leidenschaft fehlt, durch welche Heinse's Ardinghello oft sich rein dichterischer Wirkung nähert. Es wird immer ein sehr bedeutsames Zeichen der Zeit bleiben, daß selbst ein Mann wie Schleiermacher eine Vertheidigung und Anempfehlung dieses skandalsüchtigen Buches schreiben konnte. Wenige Jahrzehnte nachher war glücklicherweise ernstere Sitte durchgedrungen. Schleiermacher suchte seine Briefe über Lucinde zu verleugnen; A. W. Schlegel nannte das Buch eine thörichte Rhapsodie, Tieck nannte es eine sonderbare Chimäre.

Und zuletzt die dritte Seite, die kunsttheoretische.

Begeistertes Preisen der Wunder der Poesie. Es ist nicht zufällig, daß Novalis, Tieck und A. W. Schlegel, alle Drei zugleich, die Arionsage besingen. Und aus ausgebreitetster und feinfühligster Kunstkenntniß wissen die Romantiker trefflich zu sagen, daß ächte Poesie und Kunst nur da ist, wo sie warm und tief aus dem innersten Herzen quillt. Wackenroder's Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders und seine Phantasieen über Kunst, Tieck's Sternbald weisen auf die Tiefe und Innerlichkeit der mittelalterlichen Kunst nicht sowohl aus einseitig christelnden Tendenzen, denn sie preisen auch mit warmen Worten den Freiheitssinn Luther's und des Protestantismus, ja sie haben sogar Anerkennung für Wateaus sinnliche Bilder; der

leitende Grundgedanke ist vielmehr nur das Gefühl von der Nothwendigkeit des Zusammenhangs zwischen Kunst und Leben und von dem Glück der Zeiten und Völker, die sich so begeisternder Sinnigkeit und Innigkeit erfreuten. Doch das Traurige und Verhängnißvolle ist, daß die Romantiker auch in das Gesunde und Kernhafte immer sogleich einen krankhaften Zug bringen, daß sie auch das Reine und Klare immer nur getrübt und verzerrt sehen. Das Höchste der Phantasie ist ihr eben nur die Phantastik. Phantasie und Phantastik gilt als unbedingt gleichbedeutend.

Friedrich Schlegel, der immer in Lehre und System faßt, was die Anderen nur in dunklen und halb unbewußten Antrieben thun und erstreben, schreibt im Athenäum (1800. Bd. 3, St. 1 und 2) als Manifest der romantischen Schule das berühmte »Gespräch über die Poesie«, und steht nicht an, zu sagen, die älteste und ursprünglichste Form der menschlichen Phantasie sei ohne Zweifel die Arabeske gewesen, denn das sei der Anfang aller Poesie, den Gang und die Gesetze der vernünftig denkenden Vernunft aufzuheben und uns wieder in die schöne Verwirrung der Phantasie zu versetzen, für die es kein schöneres Symbol gebe als das bunte Gewimmel der alten Götter. »Das ist romantisch«, sagt er ebendaselbst, »was uns einen sentimentalischen Stoff in einer phantastischen, d. h. in einer ganz durch die Phantasie bestimmten Form darstellt.«

Inhalt und Form litten unter dieser heillosen Begriffsverwirrung in gleicher Weise. Das in diesem Sinn wahrhaft Poetische ist nur die Innerlichkeit des elementaren Gefühlslebens, das ahnungsvolle Dämmern des Traums, »die liebliche Stille, das Säuseln des Geistes, welches in der Mitte der innigsten und höchsten Gedanken wohnt«. Wie im Leben, so fürchtet man auch in der Kunst die Beschränkung, die Hingabe an einen bestimmten Gegenstand; sie erscheint als ein Abfall von der un-

ſagbaren Unendlichkeit. Wie Novalis in einem ſeiner herrlichen Fragmente auszuſprechen wagt, nur Stimmungen, nur unbeſtimmte Empfindungen, nicht beſtimmte Empfindungen und Gefühle ſeien es, welche glücklich machen, ſo überträgt er dieſen Gedanken auch ganz folgerichtig auf die Poeſie und verlangt von dieſer nur eine ganz unbeſtimmt muſikaliſche Wirkung. Nur holdes Gaukelſpiel der Phantaſie; Gedichte ohne allen Stoff und Inhalt, wenn dieſe nur möglich wären. »Warum ſoll eben Inhalt den Inhalt eines Gedichtes ausmachen?« fragt einmal Ludovico ſeinen Freund Floreſtan in Sternbald's Wanderungen. Daher der Zug der Romantik nach überwuchernder Muſik der Sprache, nach ſüdlichen Versformen, nach Aſſonanzen und Alliterationen. »Liebe denkt in ſüßen Tönen, denn Gedanken ſtehn zu fern; Nur in Tönen mag ſie gern Alles, was ſie will, verſchönen!« Daher das Fernhalten aller feſten und markigen Charakterzeichnung und Kompoſition; nur das Nebelhafte, Verſchwimmende, leicht Hingehauchte entſpricht dem Ahnungsvollen, Geheimnißvollen, Unergründlichen. Ja die Romantik geht weiter. Die ſchillernde Traumpoeſie erſchrickt nicht, jede Geſchloſſenheit der Kunſtform von ſich abzulehnen. Beſchränkung der Form wäre Beſchränkung des unendlichen Inhalts. Die Poeſie der Romantiker will alle Wirkungen, die epiſchen, lyriſchen, dramatiſchen, zu gleicher Zeit erreichen und dadurch die volle Höhe der vermeintlichen Urpoeſie wiederherſtellen. Die Vermiſchung der einzelnen Kunſtarten, d. h. die verſchwimmende Formloſigkeit, wird Grundſatz, und tritt mit der Eitelkeit auf, die höchſte Vollendung der Poeſie zu ſein. Tieck bekennt (vgl. Solger's Briefwechſel und nachgelaſſene Schriften. Bd. 1, S. 502), daß er in dieſer Beziehung lange Jahre das als ein Jugendwerk Shakeſpeare's geltende altengliſche Stück Perikles übertrieben verehrt und dieſe Form, die ſo wunderbar Epik und Drama verſchmelze und in die ſich ſelbſt Lyrik hineinwerfen laſſe, begeiſtert für Genoveva und De-

avian zum Vorbild gewählt habe. Und auch A. W. Schlegel, er verhältnißmäßig Beſonnenſte, erblickt grade in dieſer chaoſchen Formloſigkeit den Vorzug der mittelalterlich modernen Poeſie vor der antiken. »Die antike Kunſt und Poeſie«, ſagt r noch in ſeinen »Vorleſungen über dramatiſche Kunſt und iteratur« (Ausgabe von Böcking. Thl. 2, S. 161), »gehe auf renge Sonderung des Ungleichartigen, die romantiſche dagegen efalle ſich in unauflöslichen Miſchungen. Die geſammte alte unſt ſei gleichſam ein rhythmiſcher Nomos, eine harmoniſche Verkündigung der auf immer feſtgeſtellten Geſetzgebung einer chön geordneten und die ewigen Urbilder der Dinge in ſich bſpiegelnden Welt; die romantiſche dagegen ſei der Ausdruck es geheimen Zuges zu dem immerfort nach neuen und wunderollen Geburten ringenden Chaos, welches unter der geordneten Schöpfung ſich verbirgt. Jene ſei einfacher, klarer, und der Natur in der ſelbſtändigen Vollendung ihrer einzelnen Werke ähnlicher; dieſe ſei ungeachtet ihres fragmentariſchen Anſehens dem Geheimniß des Weltall näher.« Daher die Vorliebe der Romantiker für das Märchen. Weil das Märchen im Gegenſatz zur Poeſie der Wahrheit und Wirklichkeit recht eigentlich die Poeſie es Wunders, die weſentlich und ausſchließlich phantaſtiſche Poeſie iſt, fühlt ſich in ihm der Witz der Erfindung durch Nichts engt und gebunden; Willkür und Geſetzloſigkeit wird die innerſte Natur und Nothwendigkeit des Stoffs ſelbſt. Und daher auch ene vielberufene romantiſche Ironie, von welcher die Romantiker o viel ſingen und ſagen. Die Ironie iſt die trübe Verzerrung der n und für ſich richtigen und unerläßlichen Kunſtforderung, daß as ächte Kunſtwerk erlöſt ſein müſſe von aller äußeren Bedingtheit nd Stoffartigkeit. In der ſteten Durchbrechung der hingebenen Begeiſterung durch übermüthige Selbſtparodie ſoll die Mahnung liegen, daß die vorgeführte Welt eine von der Wirklichkeit ſtreng geſchiedene ſei, eine lediglich auf ſich ſelbſt geſtellte,

rein dichteriſche, nur durch die Phantaſie geborene. Die Kunſt überkünſtelt ſich.

Für die deutſche Dichtung war es ein ſchweres Unglück, daß die Formloſigkeit Jean Paul's und die Formloſigkeit der Romantiker ſo lange Zeit beirrend zuſammenwirkten. Das dichteriſche Formgefühl wurde bis in ſeine innerſten Wurzeln gefährdet. Trotz Goethe und Schiller erloſch der Sinn für geſchloſſene Kunſtform allmälich faſt ganz.

Aber wie hätte dieſes leere Kokettiren der Phantaſie auf die Dauer beſtehen können? Mitten in der ſprudelndſten Komik geht bereits durch Tieck's Zerbino das rührende Verlangen nach tieferer und feſterer Gegenſtändlichkeit.

Es kam eine neue Entwicklungsepoche der romantiſchen Richtung, eine höchſt überraſchende und eine überaus folgeſchwere.

Die Wendung tritt um das Jahr 1799 ein.

Man fühlt die Nothwendigkeit, aus der blos innerlichen Stimmungswelt herauszutreten. Es iſt das Suchen und Taſten nach wahlverwandtem Inhalt.

Nach wie vor erſchien volles Hineingreifen in Gegenwart und Wirklichkeit, feſtes Erfaſſen der Poeſie des Lebens und der Geſchichte den jungen Phantaſten als platt und proſaiſch; ſie hielten an der alten Naturphantaſtik feſt. Aber für den Ausdruck der ringenden und ſtrebenden Naturkräfte ſuchten ſie lebendige perſönliche Geſtaltung zu gewinnen. So bildete ſich in ihnen ein Begriff, der fortan all ihr Sinnen und Denken in Anſpruch nahm; der Begriff, daß der Hauptmangel der modernen Dichtung darin beſtehe, daß ſie keine Mythologie habe. Und dieſer Begriff ſteigerte ſich bei ihnen zu dem Streben, eine ſolche Mythologie künſtlich ſchaffen zu wollen.

Wir wiſſen jetzt Alle, daß Verſuche dieſer Art nur vergebliche Homunculusſchöpfungen ſind. Jene Zeit aber, welche trotz

der zielzeigenden tieferen Auffaſſung Heyne's noch immer in alter rationaliſtiſcher Anſicht die Mythologie nur als Erfindung der Dichter und Prieſter betrachtete, lebte noch in dem naiven Wahn, als ſei der Wunſch nach einer neuen Mythologie bereits auch die Bürgſchaft ihrer Möglichkeit. Lenkte doch um dieſelbe Zeit von anderem Standpunkt aus ſelbſt Goethe in ſeinen kleinen Feſtſpielen in dieſelben Wege ein, ſei es nun, daß er die alten Mythen frei umbildete oder daß er dem alten verzopften Allegorienweſen durch neuen Aufputz eine erhöhte Stellung zu geben verſuchte; eine Unart, von welcher grade ſein letztes Werk, der zweite Theil des Fauſt, ein höchſt bedenklicher Beleg iſt!

Friedrich Schlegel's »Rede über die Mythologie«, ein ſehr bedeutender Beſtandtheil ſeines »Geſprächs über die Poeſie« (Athenäum. 1800. Bd. 3, St. 1, S. 94) war das Programm. Beredt und begeiſtert wird in demſelben ausgeführt, daß die alte Poeſie nur darum ſo groß geworden, weil ſie an der Mythologie herangewachſen, und daß die Zukunft unſerer Poeſie lediglich davon abhänge, ob es gelingen werde, auch für ſie die lebendige Wurzel und Triebkraft einer maßgebenden Mythologie wiederzugewinnen. Unſere Zeit habe keine Mythologie, aber glücklicherweiſe ſei ſie nahe daran, eine zu erhalten; oder vielmehr es werde Zeit, daß man ernſthaft dazu mitwirke, eine hervorzubringen. Warum ſolle nicht wieder von neuem werden können, was ſchon geweſen? Warum ſolle nicht, was einſt die erſte Blüthe der jugendlichen Phantaſie war, jetzt im Gegentheil aus der tiefſten Tiefe der Poeſie herausgebildet werden können? Aber es iſt wohl zu beachten, daß dieſes erſte Programm noch durchaus fern iſt von allen katholiſirenden Tendenzen, auch den leiſeſten. Allerdings wird Dante geprieſen als der Einzige, der durch eigene Rieſenkraft, er ganz allein, eine Art von Mythologie, einen neuen ſymboliſchen Sagen- und Bilderkreis erfunden

und gebildet habe; aber es wird ausdrücklich gerügt, daß die einzelnen höchſt verſchiedenartigen Fäden, aus denen er ſein Mythengewebe geſponnen, ohne zwingende Einheit und Ueberzeugungskraft ſeien. Statt auf Bibel und Religion verweiſt Schlegel vielmehr vor Allem auf die Durchgeiſtigung der alten griechiſchen Göttergeſtalten durch die Ideen Spinoza's und der neuen (Schelling'ſchen) Phyſik, und auf die Poeſie Indiens, in welcher »das höchſte Romantiſche« zu ſuchen ſei.

Nichtsdeſtoweniger liegt hier vornehmlich der erſte Anſtoß zu jenen ſcharf ausgeſprochenen mittelalterlichen und katholiſirenden Neigungen, welche die ſpätere Entwicklung der romantiſchen Schule in ſo argen Verruf gebracht haben.

Man ging keiner Folgerung aus dem Wege, mochte ſie noch ſo unerwartet und befremdend erſcheinen. Die letzten Hefte des Athenäum und die ebenfalls von Friedrich Schlegel herausgegebene Zeitſchrift »Europa«, welche ſeit 1803 an die Stelle des Athenäum trat, zeigen das raſche Vorſchreiten dieſer Stimmungen und Geſinnungen.

Entſprechend jener Rede über die Mythologie, welche die griechiſche Mythenwelt, wenn auch nicht als die ausſchließliche, ſo doch als die ergiebigſte und ſchönheitsvollſte Quelle der neuzugewinnenden mythiſchen Poeſie bezeichnete, hatten namentlich die Schlegel auf Grund ihrer philologiſchen Studien die unmittelbarſte Anknüpfung an die Antike verſucht. A. W. Schlegel brachte nach dem Vorgang Goethe's eine Umdichtung des Jon; Friedrich Schlegel wagte ſich an ein Trauerſpiel »Alarkos«, welches, wie der Verfaſſer in der Europa (Bd. 1, St. 1, S. 60) ſich ausdrückt, die Weiſe des Aeſchylus mit romantiſchem Stoff und Coſtüm, d. h. mit der Weiſe Calderon's, verſchmelzen ſollte. Beide Werke ſind ein höchſt widerliches Gemiſch der höchſten theoretiſchen Anſprüche und des unbedingteſten dichteriſchen Unvermögens. Bald aber enthüllte ſich mehr und mehr, daß dieſer

phantaſtiſchen Gefühlsſeligkeit das Mittelalter unendlich wahlverwandter war als der freie und plaſtiſch hohe Geiſt des Alterthums. Von Jugend auf hatte Tieck im Zauber der alten Volksbücher gelebt; im »Däumling« unternahm er gegen die von Goethe und Schiller bevorzugte antikiſirende Richtung ausdrücklich einen ſatiriſchen Streifzug. A. W. Schlegel und Friedrich Schlegel betheiligten ſich an dieſen Beſtrebungen, wiſſenſchaftlich und dichteriſch. Die deutſche Sage und Dichtung des Mittelalters hatte den Reiz des Heimiſchen und Volksthümlichen. Und neben der weltlichen Sage und Dichtung ſtand die tiefe Poeſie der mittelalterlichen Glaubensvorſtellungen und Mythenkreiſe, ſtanden die großen Geſtalten und Erſcheinungen, welche der Katholicismus in Kultus, Legende, Wunderſage, Poeſie, Muſik und bildender Kunſt entfaltet und erſchaffen hatte. Warum nicht auch dieſer gewaltigen Welt ſich bemächtigen, die, von der herrſchenden Aufklärungsbildung verkannt und verhöhnt, in ihrem tiefſten Grund ein unerſchöpflicher Born der ſinnigſten und phantaſievollſten Anſchauungen und Kunſtformen war? Es kam jetzt zur Reife, was in den Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders und in Sternbald's Wanderungen ahnungsvoll keimte. Und andere Ereigniſſe traten hinzu, die Gemüther nur um ſo williger den neuen Eindrücken zu öffnen. Eben jetzt hatte Schleiermacher, zwiſchen den neuſten Bildungswirren und den Nachwirkungen ſeiner frommen Herrnhut'ſchen Jugenderziehung friedlos umhergeworfen, in ſeinen »Reden über die Religion« (1799) die moderne Bildung, die ſich der Religion entfremdet hatte, wieder an den Namen der Religion gewöhnt, indem er die Religion nicht als ein beſtimmtes Glaubensſyſtem, ſondern vielmehr als das geſteigerte Empfindungsleben, als die Summe und den Inbegriff aller höheren Gefühle, als die in jedem Menſchen ſchlummernde Poeſie faßte. Novalis, von gleicher Zwieſpältigkeit der Empfindung bedrückt, war in demſelben

Sinn emſig bemüht, ſein poetiſirendes Philoſophiren und ſein tiefes Religionsbedürfniß zu feſter Einheit zu fügen; in Schrift und Rede wurde er nicht müde, den Freunden zu predigen, daß Religionslehre wiſſenſchaftliche Poeſie, daß Poeſie productive Religion ſei. Die phantaſtiſche Naturbetrachtung mit ihrer Perſonification der ringenden und ſich verklärenden Naturkräfte hatte die Romantiker, Tieck und Schelling an der Spitze, ganz folgerichtig von Spinoza zur Myſtik Tauler's und Jacob Böhme's und Giordano Bruno's geführt; und grade dieſe Myſtik zeigte verlockend, wie tiefſinnig und ächt dichteriſch es wirke, der Naturſymbolik die hergebrachten und allgemein verſtändlichen altchriſtlichen Typen und Gleichniſſe unterzulegen. Warum alſo ſollte es dem Dichter nicht erlaubt ſein, um theologiſchen Streit und Widerſtreit unbekümmert, ſich der chriſtlichen Mythenwelt ebenſo anzuſchließen wie der griechiſchen? Durfte er nicht hoffen, in dieſer chriſtlichen Mythenwelt recht eigentlich die lebendige Thatſache und Wirklichkeit der langgeſuchten neuen Mythologie gefunden zu haben? So, daß er einerſeits ſich an derſelben bereicherte und vertiefte, und daß er andererſeits doch die volle Freiheit behielt, ſie nach ſeinen Stimmungen und Zwecken zu wandeln und ſchöpferiſch fortzubilden? »Wer Religion hat, wird Poeſie reden«, lautet eine der »Ideen« Friedrich Schlegel's im Athenäum. Und ebenſowenig fehlt es an den mannichfachſten Aeußerungen, die von der kühnen Zuverſicht ſprechen, mit dem Traum productiver Religionsgeſtaltung Ernſt zu machen und auf die Wandlung und Läuterung des Katholicismus zurückzuwirken. Man meinte, wie Friedrich Schlegel in der Europa (Bd. 1, St. 1, S. 44) ausdrücklich hervorhebt, nur zu thun, was bereits Klopſtock gethan; nur daß dieſer ſich durch ſeine ſtarr proteſtantiſche Denkart die poetiſche Anſicht des Chriſtenthums unmöglich gemacht habe.

Novalis' geiſtliche Lieder, A. W. Schlegel's geiſtliche So-

nette und Nachbildungen alter Legenden, viele Gedichte von Friedrich Schlegel, und vor Allem Tieck's Genoveva und Octavian sind tief poetische Zeugnisse dieser neuen mittelalterlich katholisirenden Sinnesweise.

Scharf und bestimmt ist zu betonen, daß die erste Entwicklungsstufe dieses sogenannten neuen poetischen Katholicismus durchaus frei war von jeder trüben Nebenabsicht, fern von allem pfäffischen Sektengeist. Es war die Sehnsucht nach fester bindender Kunstüberlieferung, es war die Freude an tiefer und phantasievoller Schönheit; es war, wie A. W. Schlegel (Oeuvr. franc. Bd. 1, S. 191) in seinem Alter einmal an eine französische Dame schreibt, rein künstlerische Vorliebe, prédilection d'artiste. Aber grade je begeisterter man den naturnothwendigen engen Zusammenhang zwischen Kunst und Leben wieder ins Auge faßte, um so unausbleiblicher war es, daß der schwere Widerspruch dieser Richtung, tief volksthümlich sein zu wollen und im innersten Wesen dennoch nur eine spitzfindig ausgeklügelte Formkünstelei zu sein, zuletzt auf die bedauerlichsten Abwege führte.

Mächtige fruchtbringende Anregungen sind von dieser mittelalterlichen Richtung der romantischen Schule ausgegangen, aber leider auch ebenso verderbliche Entartungen.

Besonders die Wissenschaft ist zum Dank verpflichtet. Aus Reflexion und Wissenschaft entsprungen hat die Romantik auch wieder eine so unmittelbare und tiefgreifende Rückwirkung auf die Wissenschaft ausgeübt wie selten eine andere dichterische Richtung. Erst jetzt entfalteten sich die von Herder gelegten Keime zu voller Blüthe. Ueberall und nach allen Seiten hin der Zug nach dem Naiven, ursprünglich Phantasievollen, Volksthümlichen.

Der nächste Gewinn fiel der Erforschung des deutschen Mittelalters zu. Schon seit 1798 hatte sich A. W. Schlegel mit altdeutscher Literatur beschäftigt; im Athenäum und in der

Europa finden ſich, freilich nur kurz und ſprunghaft, ſeine Bemerkungen von ihm über den Unterſchied der Volksdichtungen und der höfiſchen Dichter; er begann eine Bearbeitung des Triſtan von Gottfried von Straßburg und er beabſichtigte eine ähnliche Bearbeitung der Nibelungen. Durch A. W. Schlegel wurde Tieck dieſen Studien zugeführt. Seine Ausgabe der »Minnelieder« (1803) wurde von der bedeutendſten Tragweite; er zuerſt ſonderte die verſchiedenen Sagenkreiſe, die Nibelungen mit dem Heldenbuch, die Sagen von Artus und der Tafelrunde, die Sagen von Karl dem Großen. Der politiſche Jammer des Napoleoniſchen Drucks trat hinzu, die neu erwachte Begeiſterung zu ſchüren; für das Elend der Gegenwart ſuchte man Hoffnung und Troſt in der Größe der vaterländiſchen Vergangenheit. Dilettantiſch, aber für die erſten Bedürfniſſe hinreichend, gab von der Hagen das Nibelungenlied und die »Deutſchen Gedichte des Mittelalters« heraus, und führte dieſe Studien in den Kreis des Univerſitätsunterrichts. Achim von Arnim und Clemens Brentano brachten »Des Knaben Wunderhorn«, Görres brachte die deutſchen Volksbücher. Schon 1806 faßten Jacob und Wilhelm Grimm den Plan zur Sammlung der Kinder- und Hausmärchen. Die altdeutſche Philologie war geſchaffen.

Zugleich aber ſtellte ſich neben dieſe altdeutſchen Studien die emſigſte Pflege der romaniſchen Literaturen. Durch meiſterhafte Ueberſetzungen und durch kritiſche Schilderungen, die ſich oft ſogar ſelbſt wieder in die Form preiſender Sonette und Canzonen kleiden, wurden die Schätze der Italiener, Spanier und Portugieſen gehoben. Am begeiſtertſten und nachhaltigſten natürlich wurden die Romantiker vor Allem von Dante ergriffen, »dem großen Propheten des Katholicismus«, und von Calderon, dem »energiſchen und doch ſo durchaus ätheriſchen Meiſter des reinſten und potenzirteſten Stils des Romantiſch-Theatraliſchen«. Aber es wäre ungerecht zu ſagen, die katholiſirenden Neigungen

hätten schon jetzt den Blick getrübt und verengt. Auch Cervantes, auch Camoens, der bisher in Deutschland völlig Unbekannte, auch Petrarca und Boccaccio, Arioſt und Taſſo, und die anderen großen Italiener werden zum Theil überſetzt und kommen zu gebührenden Ehren. Gries führt das Begonnene rührig und feinſinnig weiter.

Erſt jetzt war die Literaturgeſchichte möglich geworden.

Friedrich Schlegel, der das höchſte Romantiſche in der Lichtgluth des Orients ſuchte, ging 1803 nach Paris, das Sanskrit zu lernen, und ſchrieb ſein Buch »Ueber die Sprache und Weisheit der Indier«. Er wurde der Begründer der indiſchen Philologie in Deutſchland und damit mittelbar zugleich der Begründer der vergleichenden Sprachwiſſenſchaft. A. W. Schlegel ſchloß ſich dieſen Studien an. Bopp und Laſſen ſtammen aus ſeiner Schule.

Wie die Literaturgeſchichte, ſo gewann auch die Sagen- und Mythenforſchung erſt jetzt lebendige Triebkraft. Creuzer's Mythologie und Symbolik iſt ganz und gar ein Kind der Romantik.

Und Friedrich Schlegel vor Allem war es auch, welcher in die bildende Kunſt den nachhaltigſten Umſchwung brachte. Seine Pariſer Briefe in der Europa waren der weſentlichſte Anſtoß, die Kunſt von dem beengenden Bann des einſeitigen Antikiſirens zu erlöſen.

Aber dieſen unermeßlichen Verdienſten gegenüber fehlt nicht die verletzende Kehrſeite.

Mehr und mehr wurde die romantiſche Schule die willfährige Dienerin der religiöſen und politiſchen Reaction.

War an den ſchlechten Zuſtänden der Kunſt der Gegenwart nur die ſchlechte Wirklichkeit Schuld, und war die mittelalterliche Kunſt vornehmlich durch die Art der mittelalterlichen Religion und der mittelalterlichen Kirchen- und Staatsgliederung ſo groß und herrlich geworden, was Wunder, daß, wer den Zweck wollte,

auch die Mittel wollen zu müſſen meinte. Die romantiſche Aeſthetik wurde Jeſuitismus und Abſolutismus.

In Novalis' Fragment »Die Chriſtenheit oder Europa« (1799) liegen die erſten Regungen dieſes krankhaften Katholiſirens. Novalis ſteht nicht an, das Oberhaupt der Kirche als weiſe zu preiſen, daß es ſich den »frechen« Ausbildungen menſchlicher Anlagen und unzeitigen gefährlichen wiſſenſchaftlichen Entdeckungen widerſetzt habe, denn der Papſt habe wohl gewußt, daß man über der irdiſchen Heimath die himmliſche, über dem beſchränkten Wiſſen den unendlichen Glauben verlieren werde; der Proteſtantismus habe nur den nüchternen Buchſtabenglauben befördert und den heiligen Sinn vertrocknet; einzig der entſtehende Jeſuitenorden ſei der Rettungsanker der Kirche geweſen, und auch jetzt könne einzig und allein der alte katholiſche Glaube Europa wieder aufwecken. Friedrich Schlegel, der ſich in Paris und in Köln mehr und mehr in katholiſche Umgebungen eingelebt hatte, erklärte 1808, freilich wohl nicht ohne die Nebenabſicht öſtreichiſchen Staatsdienſtes, öffentlich ſeinen Uebertritt. Bald folgte Zacharias Werner. Namentlich unter den Malern, welche ſich der neuen religiöſen Kunſt zuwendeten, verbreitete ſich der phantaſtiſche Wahn, nur ein Katholik könne ein großer Maler werden.

A. W. Schlegel und Tieck ſind dieſen traurigen Verirrungen fern geblieben. Sie zogen ſich erſchreckt zurück und ſuchten fortan wieder die Wege menſchlich freier Dichtung und Wiſſenſchaft.

Adam Müller wurde durch die im Jahr 1803 in Dresden gehaltenen »Vorleſungen über deutſche Wiſſenſchaft und Literatur« und durch die »Elemente der Staatskunſt« der Begründer der romantiſchen Staatslehre. Friedrich Schlegel predigte im Auftrag Metternich's in Geſchichtsbüchern und politiſchen Flugſchriften die abſolute Monarchie als den einzig religiöſen Staat; und bei der Errichtung des deutſchen Bundes hoffte er (vgl. Varn-

hagen's Denkwürdigkeiten. Bd. 7, S. 282), der deutsche Bund werde sich zu einem mittelalterlichen Reich entwickeln, in welchem die Kirche wieder obenanstehe wie in den Tagen der ehemaligen geistlichen Staaten, deren Bestehen die höchste Annäherung an das Reich Gottes gewesen. Im Jahr 1816 erschien Haller's »Restauration der Staatswissenschaften«.

Welche kometenhaften Wandlungen! Die ungebärdigen Phantasten als Vertheidiger und Sendboten der festen absolutistischen Ordnung!

Prutz sagt in seinen »Vorlesungen über die deutsche Literatur der Gegenwart« (1847. S. 169) über dieses seltsame Bündniß zwischen den Phantasten und Absolutisten treffend: »Die Romantiker haßten die Revolution, weil sie ihnen den ruhigen Genuß, die Fürsten haßten sie, weil sie ihnen den ruhigen Besitz störte; die Romantiker wollten das Mittelalter, weil es poetisch, die Fürsten, weil es das goldene Alter der Könige; die Romantiker wollten die Stabilität der Throne um der Stabilität, die Fürsten um der Throne willen. Von beiden Seiten war es Egoismus, was die Parteien zusammenführte.«

Achtes Kapitel.

Das Wiederaufleben der bildenden Kunſt.

Carſtens. Thorwaldſen. Schinkel. Die Nazarener.

Schon hatte die deutſche Literatur den Gipfel erreicht, als die deutſchen Kunſtzuſtände noch immer die kläglichſten waren. Der Fortſchritt der Mengs'ſchen Schule war nur ein ſehr zweifelhafter geweſen. Freilich war man der unkünſtleriſchen Manierirtheit des herrſchenden Zopfſtils inne geworden; aber indem ſich die Kunſt von dem Zopf entfernte, während doch noch alle ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Zuſtände über und über im Zopf befangen blieben, wurde der unauflösliche Zuſammenhang zwiſchen Kunſt und Leben gewaltſam gelöſt und damit dem künſtleriſchen Schaffen alle Friſche und Urſprünglichkeit, die feſte Grundlage, die treibende Kraft genommen. Die Kunſt war entwurzelt. Es fehlte die zündende Innerlichkeit. Man war reiner und hoheitsvoller in den Formen geworden; aber dieſe Formen waren äußerlich nachgeahmt, ohne Seele und Empfindung, inhaltslos, ſchematiſch und conventionell und darum, obgleich aus dem Kampf gegen den Zopf entſprungen, noch ſelbſt durchaus zopfig.

Canova und David waren wärmer und lebensvoller als Mengs; aber geſchmacklos und pomphaft theatraliſch.

Aber auch in der bildenden Kunſt erwachte endlich ein neuer Frühling. Und wie einſt in der Zeit Winckelmann's, ſo ging auch jetzt wieder die Reform von Deutſchland aus.

Eine tief bedeutſame Entwicklung, in deren Kämpfen, Einſeitigkeiten und unverlierbaren Errungenſchaften noch heut unſer geſammtes Kunſtleben ſteht!

Wir verſtehen dieſe Entwicklung nur, wenn wir auf die innige Einheit achten, durch welche ſie mit der gleichzeitigen Dichtung verknüpft iſt. Man befreite ſich von der Aeußerlichkeit der Mengs'ſchen Schule, weil ſich inzwiſchen die deutſche Dichtung vertieft und verinnerlicht hatte. Und fortan bethätigten und vollzogen ſich auch in der Geſchichte der bildenden Kunſt genau dieſelben Stimmungen und Wandlungen, welche ſich in der Geſchichte der deutſchen Dichtung bethätigten und vollzogen. Zuerſt vereinzelte Regungen der Sturm- und Drangperiode, freilich nur ſehr unzulängliche; ſodann dem Hellenismus der ſpäteren Dichtungen Goethe's und Schiller's entſprechend, der Hellenismus in Carſtens, Thorwaldſen und Schinkel; zuletzt die einſeitigſte Romantik. In allen großen Kunſtzeiten ſind die verſchiedenen Künſte nur verſchiedene Spiegelungen eines und deſſelben Themas, nur verſchiedene Geſänge nach einer und derſelben Melodie.

Das Hinüberwirken der Sturm- und Drangperiode auf die bildende Kunſt wird ſelten genügend hervorgehoben.

Träger und Vertreter der Sturm- und Drangperiode in der bildenden Kunſt ſind vor Allem Heinrich Füßli, ein Schweizer aus Lavater's Kreiſen, der von 1770 bis 1778 in Rom lebte und ſpäter Profeſſor an der Kunſtakademie in London wurde, und der Maler Friedrich Müller, den wir als einen der bedeutendſten Dichter der Sturm- und Drangperiode kennen. Für die bildende Kunſt dieſer Zeit wurde Michel Angelo, was für die Dichtung Shakeſpeare geworden war. Und wie die

Dichter der Sturm- und Drangperiode in Shakeſpeare nur das Derbe, das ſtürmiſch Leidenſchaftliche, das ſpielend Phantaſtiſche ſahen, nicht aber ſeinen großen Kunſtverſtand, der die wild ſchäumenden Wogen immer wieder zu zügeln und in die unverrückbaren Grenzen harmoniſcher Kunſtſchönheit zu zwingen weiß, ſo verflachten und verrohten dieſe Künſtler auch Michel Angelo; und zwar unendlich geiſtloſer und übertreibender als es jemals von den italieniſchen und franzöſiſchen Manieriſten geſchehen. Statt der urgewaltigen Größe nur ungebärdige Kraftgenialität; ſtatt des Dämoniſchen nur leerer Geſpenſter- und Höllenſpuk; ſtatt der vor keiner techniſchen Schwierigkeit zurückſchreckenden Kühnheit nur ungeſchulte geſpreizte Liederlichkeit.

Namentlich Füßli fand eine Zeitlang bewundernde Anerkennung. Nicht blos Lavater (vgl. Aus Herder's Nachlaß. Bd. 2, S. 68, 69) ſtellte ihn unmittelbar neben Shakeſpeare und Goethe; auch der Herzog Karl Auguſt nennt ihn in einem Briefe an Merck (Erſte Sammlung. S. 412) den einzigen jetzt lebenden Maler, der zu erfinden und zu dichten verſtehe. Die Nachwelt urtheilt über Füßli ebenſo verwerfend wie über die Malereien Müller's, der in der Kunſtgeſchichte den Spottnamen Teufelsmüller davongetragen hat.

Und war es nicht auch ein Anklang der ſcharf betonten volksthümlichen Beſtrebungen der Sturm- und Drangperiode, als Wilhelm Tiſchbein die Künſtler zu überzeugen ſuchte, daß auch die deutſche Geſchichte dankbare und maleriſche Stoffe biete und zu dieſem Behuf eine Scene aus Goethe's Götz von Berlichingen und die letzten Stunden Conradin's malte? Ebenſo ſann er auf eine Darſtellung der Disputation zwiſchen Luther und Eck.

Gottfried Schadow eroberte die volksthümliche Richtung für die Plaſtik. Die Standbilder Ziethen's und des alten Deſſauer ſind die Vorläufer jener ſcharf individualiſirten Monu-

mentalbildnerei, welche in Rauch und in Rietſchel ihren ſtilvollen Abſchluß fand.

Zunächſt aber blieben dieſe Anfänge ohne Folge. Unter den Stürmern und Drängern der bildenden Kunſt war kein Genius, wie es Goethe unter den Stürmern und Drängern der Dichtung war.

Erſt durch Carſtens kam jene tiefgreifende Wendung, welche man das Wiederaufleben der deutſchen Kunſt zu nennen gewohnt iſt.

Asmus Jacob Carſtens war am 10. Mai 1754 zu St. Jürgen bei Schleswig geboren, der Sohn eines Müllers. Schon früh hatte ſich im Knaben die unwiderſtehlichſte Kunſtliebe geregt; aber ſeine Vormünder hatten ihn gezwungen, ſeine entwicklungskräftigſte Jugend als Lehrling eines Weinhändlers in Eckernförde zu vertrauern. Er war bereits zweiundzwanzig Jahre alt, als es ihm endlich gelang, die Akademie in Kopenhagen zu beſuchen. Aber auch hier hielt er ſich von dem geregelten Unterricht fern; er ſchämte ſich, neben den Knaben der Unterklaſſe zu ſitzen. So war er der Technik, insbeſondere der Technik des Malens, niemals Herr geworden. Faſt alle ſeine Schöpfungen ſind einfache Blätter mit der Feder, der Kreide, dem Röthel, oder in Sepia ausgeführt, höchſtens flüchtig gefärbt. Der Ruhm vollendeter Durchbildung entgeht ihm. Nicht ſelten ſtören Verzeichnungen und Perſpectivfehler. Dennoch iſt Carſtens ein Künſtler von unvergänglicher Größe.

Wir blicken in das innerſte Weſen ſeiner Kunſtanſchauung, wenn Carſtens einmal in ſeinen ſpäteren Jahren, in einem Briefe aus Rom vom 9. Februar 1793 (vgl. Carſtens' Leben von Fernow, herausgegeben von H. Riegel 1867. S. 241), an den Preußiſchen Miniſter von Heynitz ſchreibt: »Ich habe die Kunſtausſtellung auf der hieſigen franzöſiſchen Akademie geſehen, aber gedankenloſere Malereien ſind mir nicht vorgekommen. Es

ſcheint dieſen Künſtlern nie eingefallen zu ſein, daß die Kunſt eine Sprache der Empfindung iſt, die da anhebt, wo der Ausdruck mit Worten aufhört, daß ſie es mit der anſchaulichen Darſtellung von Begriffen zu thun hat, daß ſie eine Unterhaltung für Vernünftige, nicht für Thoren iſt. Alles Mechaniſche der Kunſt verſtehen dieſe Männer ſehr gut, und es ſcheint als ſtünden ſie in der Meinung, als ſei dies die Kunſt ſelbſt.«

In einer Zeit, da in der bildenden Kunſt überall nur der ödeſte angelernte Eklekticismus herrſchte, war Carſtens wieder ein naiver und urſprünglicher Künſtler, von großartigſter Genialität der Erfindung, voll Innerlichkeit, voll Poeſie. Sein Schaffen war ein tief inniges lebensvolles Schaffen von innen heraus, der ſchöne und klare Ausdruck einer nach dem Höchſten ringenden freien und großen Seele.

Und mit dieſer Innerlichkeit und Poeſie der Auffaſſung verbindet Carſtens eine Macht und Schönheit der Formenſprache, die für eine ganze Reihe grade unſerer bedeutendſten Künſtler zielzeigend geworden iſt und deren Gewalt ſich Keiner entziehen kann, der überhaupt für Großheit der Form Gefühl hat. Erſt in Carſtens wurde die große That Winckelmann's wahrhaft lebendig. Je mehr ſich Carſtens in Kopenhagen von dem gewöhnlichen Akademietreiben abgeſchloſſen hatte, um ſo tiefer war ſein einfach großer unverbildeter Sinn von den dort befindlichen Abgüſſen antiker Bildwerke ergriffen worden; ſie erſchienen ihm als höhere Weſen von übermenſchlicher Kunſt. Und dieſe Eindrücke hatte er verſtärkt und vertieft durch das unausgeſetzte Leſen der alten Dichter und Geſchichtsſchreiber. Er ahmte nicht nach, dazu war er zu ſchöpferiſch und zu urſprünglich; aber er gewöhnte ſich, die Natur immer und überall nur mit dem großen Auge der Antike zu ſehen.

Carſtens' Entwicklungsgang iſt das immer vollere Hineinwachſen in dieſes hohe Kunſtideal.

Im Frühjahr 1783 hatte Carſtens Kopenhagen verlaſſen. Er hatte nach Rom überſiedeln wollen, war aber aus Mangel an Mitteln nur bis Mailand und Mantua gekommen. Vom Herbſt 1783 bis zum Herbſt 1788 lebte er im bitteren Kampf mit Krankheit und Nahrungsſorgen in Lübeck. Dieſe Lübecker Zeit iſt die erſte Entwicklungsſtufe ſeines ſelbſtändigen künſtleriſchen Schaffens.

Vieles aus dieſer Zeit iſt verſchollen, Vieles ſchwer zugänglich. Aber was an Titelangaben (vgl. Riegel a. a. O. S. 344 ff.) und was von einzelnen Blättern bekannt iſt, bezeugt, welche Fragen in ihm gähren. Wo iſt ein Inhalt, der für uns iſt, was für die Griechen die griechiſche Götterwelt war? Und wie iſt die plaſtiſch hohe Formgebung mit den Geſetzen und Bedingungen der maleriſchen Compoſition zu vermitteln? Neben Darſtellungen aus Homer und den griechiſchen Tragikern ſtehen Darſtellungen aus Milton, aus Oſſian, aus Klopſtock's Hermannſchlacht und aus den Bardendichtern, ſelbſt aus Wieland's Oberon, ſtehen Allegorien, von denen die eine ſogar eine Verherrlichung der Aufklärung des achtzehnten Jahrhunderts iſt. Und neben der Compoſition »Oſſian und Alpin zur Harfe ſingend«, die, obgleich durchglüht von tiefſtem Seelenausdruck, es doch hauptſächlich auf plaſtiſche Hoheit und Würde abgeſehen hat, ſteht die Compoſition »Sokrates dem Alcibiades in der Schlacht von Potidäa das Leben rettend«, die von dem mächtigen Eindruck bedingt iſt, welchen Giulio Romano's Fresken in Mantua auf den Künſtler gemacht hatten; ſie erinnert ſehr beſtimmt an die Conſtantinsſchlacht. Vgl. Zeichnungen von A. J. Carſtens, herausgegeben von W. Müller. Taf. 21 u. 29. Beide Compoſitionen ſtammen inſchriftlich aus dem Jahr 1788.

Die zweite Entwicklungsſtufe iſt der faſt vierjährige Aufenthalt in Berlin, vom Herbſt 1788 bis zum Juni 1792. Im Mai 1791 wurde Carſtens dort Profeſſor an der Akademie.

Noch aus Lübeck hatte Carſtens den Entwurf des »Sturzes der Engel« mitgebracht. Vgl. Müller. Taf. 40 und 41. Eine reiche und großartige Compoſition, ganz und gar im Geiſt und nach dem Vorbild des Michel-Angelo'ſchen Weltgerichts. Und dieſe Einwirkungen Michel Angelo's, welchem ſich Carſtens innig verwandt fühlte, hat Carſtens ſein ganzes Leben hindurch feſtgehalten. Doch gewann immer entſchiedener der Zug nach der Antike die Oberhand. Hanns Chriſtian Genelli, ein Architekt, der auch theoretiſch die ſorgſamſten Studien über die Kunſt der Alten gemacht hatte, förderte ihn durch Beiſpiel und Lehre. Die Zeichnungen, welche Carſtens für die mythologiſchen Handbücher von Ramler und Moritz unternahm, ſchärften Auge und Formgefühl, denn die Uebertragung der kleinen feinen Gemmenbilder in einen größeren Maßſtab war nicht ſowohl eine Nachbildung als vielmehr eine treue und doch ſelbſtſchöpferiſche Wiedergeſtaltung. Carſtens modellirte auch; ſogar eine Skizze zu einem Denkmal Friedrich's des Großen. Man braucht nur die beſten Compoſitionen dieſer Zeit zu betrachten, »den Kampf Achill's mit den Flüſſen« (Müller Taf. 36), »Oedipus von den Furien gequält« (Taf. 42), und vor Allem »Die Argonauten in Chiron's Grotte« (Taf. 34), um ganz das Gefühl zu theilen, das damals allgemein war, das Gefühl des Staunens und der Bewunderung, wie Carſtens in Deutſchland zu dieſem großen Stil gekommen. Carſtens hat ſpäter den Beſuch der Argonauten umcomponirt (Taf. 27 und 28); die zweite Compoſition iſt reliefartiger, die erſte iſt ebenſo formenrein und unzweifelhaft maleriſcher.

Mit Unterſtützung der Preußiſchen Regierung ging Carſtens im Sommer 1792 nach Rom. Er war ein Mann von achtunddreißig Jahren.

Carſtens ſelbſt giebt in dem bereits mehrfach erwähnten Bericht an den Miniſter Heynitz über ſeine Reiſe den willkom-

menſten Aufſchluß. Es iſt eine Freude zu ſehen, mit welcher friſchen Empfänglichkeit er die neuen gewaltigen Eindrücke in ſich aufnahm. Auch für die mittelalterliche Kunſt hatte er das wärmſte Verſtändniß. In Nürnberg entzückte ihn Dürer und Peter Viſcher, in Baſel Holbein. In Mailand erfreute er ſich nicht nur aufs neue an Leonardo, ſondern er bewunderte auch die älteren Meiſter und die herrliche Backſteingothik des großen Hospitals; ja er ſprach dabei das grade bei ihm höchſt denkwürdige Wort aus, Michel Angelo ſei in der Baukunſt der Vater des ſchlechten Geſchmacks, an den Werken der Gothik dagegen erblicke man überall Genie. Im Hafen von Livorno ſtudirte er mit innigſtem Behagen die ſchöne und doch ſo zwangloſe und natürliche Tracht und Art der Griechen und Orientalen; es müſſen ſich noch keine Tanz- und Hofmeiſter dort eingeniſtet haben, dachte er bei dieſem Schauen. In Florenz lebte und webte er in Maſaccio und Ghirlandajo und in den Bildhauerarbeiten Michel Angelo's. In Rom wurden Michel Angelo und Rafael ſeine eigenſte Welt. Aber es iſt überaus bedeutſam, daß er, der Michelangeleske Geiſt, ſich allmälich immer mehr und mehr von Michel Angelo zu Rafael wendete; jener war ihm, wie ſein Biograph mit den Worten des Künſtlers berichtet, ein ſtrenger Lehrmeiſter, der ihn bei jeder Lection mit der Naſe auf die Grammatik ſtoße, dieſer war ihm ein freundlicher Mentor, der ihn unaufhörlich auf die Natur führe. Und zugleich übten die Werke der antiken Plaſtik den tiefgreifendſten Einfluß. Wer verſteht es nicht, daß Carſtens, dem die Parthenonswerke und die ſeither entdeckten Schätze ächt griechiſcher Kunſt noch unbekannt waren, die Dioskuren von Monte Cavallo an kraftvoller Größe und an Schönheit und Reinheit des Stils über alle anderen Bildwerke ſtellte?

Fünf Jahre hat Carſtens in Rom gewirkt und geſchaffen, vom Anfang 1793 bis zum Ende 1797. Es iſt ſeine dritte und

letzte Entwicklungsſtufe, die Zeit der vollendeten Reife. Die Ausſtellung, welche Carſtens im April 1795 von ſeinen Werken veranſtaltete, war eines der ruhmreichſten und folgereichſten Ereigniſſe der deutſchen Kunſtgeſchichte.

Trotz ſeines zunehmenden Bruſtleidens war Carſtens von raſtloſer Thätigkeit. Wir heben nur die bedeutendſten Werke hervor. Sie zerfallen in drei Gruppen. Die erſte Gruppe iſt die weitaus zahlreichſte; ſie umfaßt die Darſtellungen, deren Stoff der griechiſchen Mythe und Dichtung entlehnt iſt. Es ſind: Der Kampf der Kentauren und Lapithen (Taf. 30 — 32), Ganymed's Entführung (Taf. 6), Das Gaſtmahl des Plato (Taf. 24), Die Ueberfahrt und die Einſchiffung des Megapenthes (Taf. 10, 26), Die Parzen (Taf. 4), Achill und Priamos (Taf. 37), Das Orakel des Amphiaraos (Taf. 13), Oedipus im Hain der Eumeniden (Taf. 20), Jaſon's Ankunft in Jolkos (Taf. 35), der große Cyklus des Argonautenzuges (geſtochen von Joſeph Koch). Die zweite Gruppe beſteht aus freien Erfindungen, die ſich freilich ebenfalls in griechiſcher Sinnesweiſe und Motivirung bewegen. Hierher gehört vor Allem »Homer den Griechen ſeine Geſänge ſingend (Taf. 18)«, Die Geburt des Lichts (Taf. 3), Die Nacht (Taf. 7) und »Das goldene Zeitalter (Taf. 33)«. Die dritte Gruppe, eine Zeichnung nach Dante's Hölle (Taf. 23) und nach Goethe's Hexenküche (Taf. 20), geht in das Mittelalterlich-Moderne. Von Darſtellungen der römiſchen Geſchichte, in denen ſich die franzöſiſchen Maler ſo gern bewegten, hielt Carſtens ſich abſichtlich fern, weil ſie ſeines Bedünkens ſo leicht zum Theatraliſchen verlockten. Und auch chriſtliche Stoffe vermied er; die rein menſchliche Poeſie derſelben erſchien ihm durch die großen Italiener erſchöpft, den Heiligen- und Märtyrergeſchichten widerſtand ſeine freie Bildung und Geſinnung.

Eine unerſchöpfliche Fülle reichſter und urſprünglichſter Er-

findungskraft. Man vergleiche die ſtürmende Leidenſchaft der Kentauren- und Lapithenſchlacht, die innige Sinnigkeit der Gruppe der Nacht, den heiteren Humor der Megapenthesbilder, die Wonne und Freudigkeit der Unſchuldswelt des goldenen Zeitalters; alle Saiten des Gemüthslebens erklingen in Carſtens mit gleicher Kraft und Volltönigkeit. Und der Poeſie des Erfindens entſpricht die Poeſie des Geſtaltens. Nichts Leeres und Conventionelles. Seit den großen Zeiten Albrecht Dürer's und Holbein's iſt Carſtens wieder der erſte deutſche Künſtler, der Stil hat.

Hellenismus nennen wir dieſen Stil. Mit Recht; die Grundlage ſeiner Formenſprache iſt durchaus helleniſirend. Auch wo Carſtens andere Stoffe als griechiſche ergreift, erhebt er ſie in die Hoheit und Großheit griechiſcher Kunſtidealität. Aber dieſes Helleniſiren iſt in Carſtens nicht, wie Maler Müller in ſeinem berüchtigten Aufſatz in Schiller's Horen ſchmähte, die blos äußerliche Wiedergabe auswendiggelernter Muskel- und Faltenphraſen, ſondern vielmehr die naturwüchſige und naturnothwendige Sprache ſeines eigenſten innerſten Weſens, die organiſche Selbſtgeſtaltung der wahr und einfachgroß gedachten Motive. Es iſt nicht die nachgeahmte Kunſt des todten Buchſtabens, ſondern die urſprüngliche Kunſt des lebendigen Geiſtes. Carſtens geht den Weg griechiſcher Kunſt, weil er wie ein Grieche ſieht, denkt und empfindet. Als Carſtens einige ſeiner Bilder nach Berlin geſchickt hatte, ſchrieb ihm Genelli (vgl. Fernow-Riegel a. a. O. S. 133): »Du biſt dazu geboren, das innige Großgefühl, das Homer ſeinen Göttern und Helden giebt, das überhaupt dem Alterthum eigen iſt, groß und innig nachzufühlen, auszufühlen und lebendig darzuſtellen.« Was Carſtens der Antike nicht ſowohl entlehnte als vielmehr in lebendigſter Aneignung und idealſter Beſeelung ihr ſelbſtſchöpferiſch nachſchuf, war die Wiedereinſetzung der menſchlichen Geſtalt in ihre volle Wahrheit und Schönheit, war eindringliche, in ſich noth-

wendige, nur aus der Natur des Inhalts geſchöpfte Motivirung, war Einfachheit und Großheit, Schwung und Rhythmus in der Führung der Linien, harmoniſches Zuſammenwirken des Ganzen. Innerhalb dieſer feſten Grundform aber hat Carſtens die berechtigten modernen Kunſtforderungen nie verleugnet. Zu dem genauſten Studium der Antike fügte er das genauſte Studium Michel Angelo's und Rafael's und entnimmt dieſen den Zug nach ſchärferer Individualiſirung; ja er hat Geſtalten, in denen man unverkennbar die Einwirkung Ghirlandajo's und Maſaccio's ſieht. Und ebenſowenig verleugnete Carſtens den tiefgreifenden Unterſchied plaſtiſcher und maleriſcher Compoſition. Freilich hat er für die ruhige Gemeſſenheit des antiken Reliefſtils die unverkennbarſte Vorliebe. Carſtens war offenbar weit mehr zum Bildhauer als zum Maler angelegt; er pflegte, um die volle Schärfe und Deutlichkeit der Rundung zu gewinnen, ſeine Geſtalten oft vorher zu modelliren. Nichtsdeſtoweniger beweiſt eine ganze Reihe von Blättern, daß er auch für das eigenartig Maleriſche der Anordnung und Gruppirung das geübteſte Auge hatte. Man denke an die Megapenthesbilder und vor Allem an das goldene Zeitalter. Namentlich iſt auch die liebevolle Ausführung ſeiner landſchaftlichen Hintergründe zu beachten. Das goldene Zeitalter wurde auch für die Landſchaft epochemachend. Es iſt der Stil der großen hiſtoriſchen Landſchaft.

Rafael Mengs und ſeine Schule ſind das entſprechende Gegenbild der antikiſirenden Dichtungen Klopſtock's und Ramler's; Carſtens und ſeine großen Nachfolger und Fortbildner ſind das entſprechende Gegenbild der helleniſirenden Dichtungen Goethe's und Schiller's.

Wenn das hohe Ideal reiner und harmoniſch ſchöner Menſchlichkeit, das nach langer Verdunkelung endlich wiedergewonnen war, ſogar die Dichtung mit innerſter Nothwendigkeit zu dem Verlangen nach lebendiger Wiedergeburt griechiſcher Formen-

schönheit als des ihm einzig angemessenen künstlerischen Ausdrucks führte, um wie viel zwingender mußte dies Verlangen in der bildenden Kunst sein, in welcher das Auge allein den letzten entscheidenden Ausschlag giebt?

Mitten im ernstesten Schaffensstreben starb Carstens; am 25. Mai 1798, nachdem er soeben sein vierundvierzigstes Jahr vollendet hatte. Er wurde das Opfer der Schwindsucht, die seit seiner Lübecker Zeit an ihm zehrte.

Fernow, der in Lübeck und Rom engverbundene treue Freund, der auch nachher die alte Treue durch die treffliche Lebensbeschreibung, die er von Carstens gab, trefflich bewährte, wurde der Erbe der hinterlassenen Zeichnungen. Durch Goethe's Vermittlung kamen sie 1804 an die Kunstsammlungen in Weimar.

Die Erscheinung dieses gewaltigen Künstlers war zu bedeutend und seine Kunstweise war zu tief mit allen tiefsten Stimmungen und Bestrebungen des mächtig emporstrebenden Zeitalters verwachsen, als daß sein Wirken hätte spurlos verhallen können.

Carstens, der im Leben so viel Unglück gehabt, hatte wenigstens nach seinem Tode Glück. Die Besten und Aechtesten des jüngeren Künstlergeschlechts schaarten sich um sein Banner. Unter diesem Zeichen siegten sie.

In der Historienmalerei waren die nächsten Schüler und Nachfolger Eberhard Wächter (1762 — 1852) und Gottlieb Schick (1779 — 1812); Beide aus Stuttgart. Lesen wir die Briefe dieser Künstler, wie sie uns durch Strauß (Kleine Schriften. 1862. S. 274 ff.) und durch Haakh (Beiträge zur Kunstgeschichte. 1863) bekannt geworden, so überkommt uns der warme Hauch frisch knospender Frühlingsluft. Wächter's »Hiob«, im Museum zu Stuttgart, überrascht durch den feinen Aufbau der Composition, durch Großheit der Form, durch lebensvolle Car-

nation; der Ausdruck der Trauer freilich ist leer und äußerlich. Schick's »Apollo unter den Hirten«, »David vor Saul«, »Das Opfer Noah's«, ebenfalls im Museum zu Stuttgart befindlich, sind Bilder von tiefer schlichter Innigkeit, von anziehender Formenreinheit und Formenanmuth, voll Hoheit namentlich auch in den weitausgeführten landschaftlichen Hintergründen. Beide Künstler aber sind ohne die Kraft lebendig bewegter Handlung, und beide Künstler sind nicht zu voller Entwicklung gelangt. Wächter verkümmerte, Schick starb in der ersten Blüthe des Mannesalters. Die reife Frucht brach erst Cornelius.

Joseph Koch (1768 — 1839), der Freund Carstens', und Christian Reinhart (1761 — 1847) wurden die Wiedererwecker der Landschaft. Statt der geleckten Vedute großer historischer Stil. Man wandelte wieder die Wege Poussin's und Claude Lorrain's. Auf Koch und Reinhart folgten Rottmann und Preller.

Aber die schönste und edelste Blüthe des neuen Lebens, welches die Kunst durch Carstens gewonnen hatte, ist das freie und heitere Hellenenthum Thorwaldsen's und Schinkel's.

Bertel Thorwaldsen war am 19. November 1770 zu Kopenhagen geboren; sein Vater war Schiffszimmermann und Holzschnitzer. Seit seinem elften Jahr hatte der junge Künstler die Kunstakademie in Kopenhagen besucht, doch ohne sich sonderlich auszuzeichnen. Er war siebenundzwanzig Jahre alt, als er im März 1797 nach Rom kam. Er war damals noch so unwissend, daß Zoega, der berühmte Archäolog, seinen Aerger aussprach, wie man Stipendiaten nach Rom schicken könne, denen selbst das Allerelementarste der Geschichte und Mythologie unbekannt sei. Bald aber erwachte der schlummernde Genius. Carstens, mit welchem Thorwaldsen noch ein Jahr in engem Verkehr lebte und dessen Zeichnungen er aufs emsigste copirte und sein ganzes Leben hindurch mit ehrfurchtsvoller Wärme verehrte und bewunderte, wurde ihm Vorbild. Die mächtige Welt Roms, ob-

gleich grade damals die berühmteſten antiken Bildwerke nach Paris entführt waren, ſchärfte ihm Auge und Stilgefühl.

An Urſprünglichkeit und Tiefe der Erfindungskraft ſteht Thorwaldſen hinter Carſtens zurück; aber etwas Anderes iſt ein genialer Skizziſt, etwas Anderes ein vollkräftiger Künſtler von vollendeter Durchbildung.

Thorwaldſen's unvergängliche Bedeutung iſt, daß er die ſeit den großen Tagen des Alterthums verlorene Strenge und Hoheit des ächt plaſtiſchen Stils wiedererobert hat.

Unverbrüchlicher als jede andere Kunſt wurzelt die Plaſtik im Griechenthum. Es iſt kein Zufall, daß die Plaſtik jene herrſchende Stellung, welche ſie bei den Griechen einnahm, in der chriſtlichen Kunſt verlor und an die Schweſterkunſt der Malerei abtrat. Weil die Plaſtik ausſchließlich auf die Phyſiognomik der Form angewieſen iſt und, ſelbſt wo ſie die Farbe hinzuzieht, doch von jeder Stimmungswirkung durchgebildeten Colorits abſehen muß, iſt ihr das tief Innerlichſte des Seelenlebens verſchloſſen; ihr Reich reicht nur ſo weit, ſo weit ſcharfe Gegenſtändlichkeit, ſo weit volle Schaubarkeit reicht. Und weil das Darſtellungsmaterial der Plaſtik, ſei es Holz oder Thon oder Stein oder Erz immer ein ſchweres und ſprödes Material iſt, ſind ſowohl dem Maß der Bewegtheit wie dem Maß der individualiſirenden Charakteriſtik ganz beſtimmte unüberſpringbare Grenzen geſtellt, durch deren Ueberſpringung die Plaſtik aufhört, plaſtiſch zu ſein, in das Maleriſche fällt, d. h. ſtillos und manierirt wird. Die edle Einfalt und die ſtille Großheit, welche Winckelmann als die hervorſtechendſte Eigenſchaft der griechiſchen Plaſtik rühmt, iſt daher nicht etwas blos Zufälliges und Geſchichtliches, nicht etwas blos Zeitliches und Oertliches, ſondern vielmehr das innerſte Weſen der Plaſtik ſelbſt, ihr tiefſtes Lebensgeheimniß, ihre unumſtößliche Grammatik.

Indem Thorwaldſen auf die griechiſchen Formen zurückging,

wurde er sich des unauflöslichen Zusammenhanges der Plastik und des Griechenthums klar bewußt. Thorwaldsen's Helleniſiren war nicht die todtgeborene archäologiſche Nachahmung, ſondern die lebendige Wiedergeburt der plaſtiſchen Idealität, die Wiedereinſetzung des plaſtiſchen Darſtellungsmaterials in ſeine unveräußerlichen Rechte. Die Statue bekam wieder feſtes architektoniſches Gleichgewicht, bekam wieder Adel und Reinheit der Form. Und beſonders auch das Relief, ſeit den Zeiten Ghiberti's bis zum Ende der Zopfzeit in ſteigender Verwilderung ganz und gar als Gemälde behandelt, fügte ſich wieder in die Schranken der Plaſtik; mit voller Bewußtheit beſchränkte es ſich, auf alle ſtörend perſpectiviſchen Wagniſſe verzichtend, weſentlich wieder auf die Silhouette, und mit vollſter Bewußtheit geſtaltete es nur ſolche Compoſitionen und Gruppirungen, welche den Einzelfiguren den feſten Anklang ſtatuariſcher Geſchloſſenheit wahren.

Kurz nachdem Thorwaldſen die Plaſtik von der wuchernden Obmacht der Malerei erlöſt hatte, erlöſte die neben ihm ſtehende jüngere Malergeneration die Malerei von der Obmacht der Plaſtik. Seitdem iſt dieſe verderbliche Stilverwirrung für immer geſchlichtet.

Es war ſehr bezeichnend, daß das erſte Werk, welches Thorwaldſen's unſterblichen Ruhm begründete, die Jaſonſtatue (1800 — 1803), eine ſo durchaus im Geiſte der griechiſchen Mythologie gedachte und gehaltene Figur war. Sein ganzes Leben hindurch hat Thorwaldſen mit Vorliebe ſich als ein Grieche zu den Griechen geſtellt. Zeuge ſind die Statuen des Mars, des Adonis, vor Allem des Argustödters; Zeuge iſt eine ganze Reihe der ſchönheitsvollſten Reliefs, beſonders die unerſchöpfliche Fülle ſeiner naiv anmuthigen Erosſcherze, Zeuge iſt die große Friescompoſition des Alexanderzuges. Nur ſpreche man nicht, wie es leider jetzt Mode wird, von kalter Nachempfindung und Anempfindung. Mag auch zuweilen ſpäter im Gedräng der ſich

häufenden Arbeiten und Beſtellungen, zumal in Decorationswerken und Grabmonumenten, manches blos Aeußerliche und handwerksmäßig Conventionelle ſich eingeſchlichen haben, alle bedeutendſten Schöpfungen Thorwaldſen's ſind durchaus ſelbſtändig, frei ſchöpferiſch, voll angeborener ureigener Poeſie und Schönheit. Sie wirken nur darum ſo vollendet griechiſch, weil der Künſtler in der Schule der Alten gelernt hatte, naiv und groß zu ſehen, weil er in ſeinem tiefen künſtleriſchen Ernſt nicht ruhte und nicht raſtete, als bis er die Natur von allen Zufälligkeiten und Trübungen geläutert und die Formen und Motive auf ihren einfachen und weſenhaften Kern, auf ihren reinſten und ſchönheitsvollſten Ausdruck zurückgeführt hatte. Es iſt bekannt, wie die Statue des Hirtenknaben (1817) entſtand. Thiele erzählt in »Thorwaldſen's Leben« (1852. Bd. 1, S. 295) die Entſtehungsgeſchichte in folgender Weiſe: »Während Thorwaldſen die Gruppe des Ganymed modellirte und ein ſchöner Knabe ihm Modell ſtand, rief er ihm plötzlich in einem Augenblick des Ausruhens zu: Sitz ruhig, rühre Dich nicht! Der Knabe war nämlich, ohne es ſelbſt zu wiſſen, in eine ſo ſchöne Stellung gekommen, daß der Anblick deſſelben und der Wunſch, dieſes Motiv in ſeiner ganzen Unſchuld feſtzuhalten, bei unſerem Künſtler eins ward. Der Knabe gehorchte, Thorwaldſen ergriff den Thon, und wenige Augenblicke ſpäter war die Skizze zu ſeinem berühmten Hirtenknaben angelegt. Die Statue ſtellt einen ſchönen Knaben dar, der in arkadiſcher Ruhe auf einem Felſen ſitzt; in der einen Hand hält er den Hirtenſtab, mit der anderen drückt er das gebogene Knie an ſich, zu ſeinen Füßen ein Hund.« Und ähnlich iſt die Entſtehungsgeſchichte der Statue des Argustödters Hermes (1818). Der Biograph erzählt ſie (ebend. S. 321) in folgender Weiſe: »Als Thorwaldſen ſich eines Tages im Frühjahr 1818, wie gewöhnlich des Mittags, von ſeinem Studio aus zu Tiſche begab, traf ſein immer aufmerkſamer

Blick in der Via Sistina einen jungen Römer, der am Eingang eines Hauses in einer Stellung saß, die durch ihre Schönheit und anspruchslose Natürlichkeit den Künstler ergriff. Im Vorübergehen hatte dieses Bild seinen Blick erfreut; aber bei den nächsten Schritten schon erfaßte es sein künstlerisches Bewußtsein, er blieb stehen und kehrte zurück. Der Jüngling behauptete noch unverändert die halb stehende halb sitzende Stellung und im Gespräch mit einem Anderen begriffen entdeckte er nicht, daß er ein Gegenstand der Betrachtung sei. Einige Augenblicke genügten dem Künstler, das Bild festzuhalten. Eiligst beendete er seine Mahlzeit, entwarf eine Skizze und Tags darauf beschäftigte ihn bereits das Modell. Es ist der Argustödter, halb sitzend, halb stehend; die Rohrflöte, durch welche er den Argus in Schlaf gewiegt, in der linken Hand; mit der Rechten zieht er leise das Schwert aus der Scheide.« Und ähnlich ist die Entstehungsgeschichte der beiden schönen Reliefdarstellungen der Nacht und des Tages (vgl. ebend. S. 253), die lange in ihm geschlummert hatten und ihm plötzlich (1815) wie eine geheiligte Traumoffenbarung in die Seele traten. Dieselbe Ursprünglichkeit überall. Freilich ist das Motiv des verwundeten liegenden Löwen in Luzern ein althergebrachtes. Aber wer jemals vor der mächtigen hohen Felswand stand, in welcher der Löwe wie in einer Grotte lagert, wird sagen, daß es ein Werk der tief innersten Empfindung ist, ein Werk der weihevollsten Erhebung.

Und mit der Schönheit der Erfindung verband Thorwaldsen die sorgsamste Ausführung; nur muß man nicht übersehen, daß das Wesen seiner Stilrichtung nothwendig bedingte, in den Gestalten sowohl wie in den Gewändern das realistische Individualisiren enger zu begrenzen, als es von der Plastik des Mittelalters und der Renaissance und als es auch jetzt wieder von der heutigen Plastik geschieht. So leicht und zufällig das Motiv der Statue

des sitzenden Hirtenknaben gefunden war, nicht weniger als acht verschiedene Entwürfe sind von ihm vorhanden. Und nie versäumte Thorwaldsen über dem sogenannten Stilisiren das liebevollste und eingehendste Naturstudium. Lediglich aus der aufgezwungenen Eile der Ausführung ist es zu erklären, daß eine der großartigsten Leistungen Thorwaldsen's, der Alexanderzug (1811), obgleich in der Energie und Naivetät der Erfindung und in dem ruhig harmonischen Fluß ächten Reliefstils dem Parthenonfries aufs glücklichste nachstrebend, grade nach dieser Seite hin verhältnißmäßig am wenigsten frei von Blößen ist. Namentlich die Pferde sind mehr nach den antiken Vorbildern als nach der Natur gebildet. Und ist es zu rechtfertigen, daß der Künstler in dem Verlangen, alles unschöne Liniengewühl zu vermeiden, dem stolzen Viergespann, das den Wagen des Helden führt, nur vier Hinterbeine, statt acht, giebt?

Höchst lehrreich ist es, zu beobachten, wie sich Thorwaldsen, von diesem antikisirenden Standpunkt aus, zu den Forderungen der Gegenwart stellte.

Idealdarstellungen nach griechisch mythologischen oder nach genrebildlichen Motiven reichten nicht aus. Und wenn auch der Künstler die von seinen Landsleuten verlangten Gestalten der alten nordischen Sage ablehnte, so kamen doch Aufgaben christlichen Glaubens und Kirchenbrauchs und Aufgaben monumentaler Porträtbildnerei, denen er sich nicht entziehen konnte.

Vornehmlich der Neubau der Frauenkirche in Kopenhagen führte ihn zu christlichen Stoffen. Seit 1820 beschäftigten sie ihn mehrere Jahre. Es war die Zeit des ersten Aufblühens der streng christlichen Bestrebungen jener jungen Malerschule, die unter dem Namen der Nazarener bekannt ist. Thorwaldsen war mit diesen jungen Künstlern befreundet, er achtete ihren Ernst und ihre Begabung. Aber auf ihre Richtung vermochte er nicht einzugehen. Als einer seiner Schüler, der Bildhauer

Hermann Freund, eine der Apostelstatuen unter dem Einfluß der Nazarener in einer Weise angelegt hatte, die das Einlenken in die Eigenthümlichkeiten und Ueberlieferungen der christlich mittelalterlichen Plastik bekundete, verwarf sie Thorwaldsen. Wir schauen in das innerste Herz des Künstlers, wenn wir erfahren, daß er offen den Grundsatz aufstellte, für die Ausschmückung katholischer Kirchen sei die geeignetste Kunst die Malerei, für die Ausschmückung protestantischer Kirchen dagegen die Plastik. In diesem Ausspruch liegt, daß er den Protestantismus im Gegensatz zum Katholicismus wesentlich als eine Wiederannäherung an die antike Lebensanschauung betrachtete. Und war es nicht ganz folgerichtig, wenn einer solchen Auffassung des Protestantismus das Festhalten am antikisirenden Stil auch bei kirchlichen Aufgaben nicht nur erlaubt erschien, sondern sogar geboten? Zwei verschiedene Behandlungsweisen waren von hier aus denkbar. Und beide Behandlungsweisen hat der Künstler mit tiefkünstlerischer Einsicht ergriffen und mit Meisterschaft durchgeführt, je nachdem er bei den einzelnen Werken eine freiere oder strengere Wirkung beabsichtigte. Der nächste und natürlichste Weg war, die volle Schönheit der Kunst rein und frei walten lassen. So sind die Apostel und der größte Theil der christlichen Reliefs. Schöne hoheitsvolle Menschengestalten, Ideale freier und gehobener Menschlichkeit im griechischen Sinn, ohne das Gepräge eigenartig christlicher Göttlichkeit. Es ist dasselbe Kunstprincip, von welchem Rafael in den Apostelgestalten der Tapeten und Peter Vischer in den Apostelgestalten des Sebaldusgrabes in Nürnberg geleitet wurde. Der zweite Weg war, in Werken, die ganz besonders die ehrfurchtgebietende Weihe und Erhabenheit des streng Kirchlichen zur Darstellung bringen sollten, auf die Strenge und Herbigkeit der unausgebildeten Formen ältester Kunstzeiten zurückzugreifen, wie auch die Griechen in ihren Kultbildern einen solchen archaistischen, d. h. künstlich

alterthümelnden Stil anzuwenden pflegten, den sie eben wegen dieser ausschließlich gottesdienstlichen Bestimmung den hieratischen nannten. So ist die kolossale Christusstatue; streng ascetisch in Gestalt und Antlitz, ganz im Typus der alten Mosaiken, die Arme ausstreckend, um die Seinen zu empfangen, mit allen Zeichen der Martern und Leiden, die der Erlöser für uns erduldet hat; und in demselben strengen Stil ist die Taufe Jesu durch Johannes den Täufer. Es kann kein Zweifel sein, daß diese hieratische Lösung ein bewunderungswürdig tiefer und genialer Griff war. Aber es erhebt sich die Frage, inwieweit überhaupt christliche Plastik möglich sei und ob zuletzt nicht doch die christliche Plastik ein Stück jener Umbildungen in sich aufnehmen muß, in welchen bereits die romanische Epoche die nachwirkenden antiken Formen mit christlicher Gefühlsinnerlichkeit zu erfüllen und zu durchglühen suchte.

In der monumentalen Porträtplastik fand Thorwaldsen seine Grenze. Einzelne treffliche Büsten, wie z. B. die Büste des Cardinal Consalvi. Wo Thorwaldsen aber in die volle Wirklichkeit des Lebens, zumal in moderne Art und Tracht, hineingreifen sollte, da fühlte sich sein hellenischer Geist abgestoßen. Das Schillerdenkmal in Stuttgart und das Gutenbergdenkmal in Mainz sind in Auffassung und Behandlung durchaus verfehlt. Hier lief ihm Rauch entschieden den Rang ab. Die Schule Thorwaldsen's sprach verächtlich von Hosenplastik. Glücklich die Zeiten, in denen die Forderungen der Kunst und die Forderungen der geschichtlichen Treue nicht unversöhnbar auseinanderfallen!

Thorwaldsen war es vergönnt, sein großes und thatenreiches Leben voll und ganz auszuleben. Nach fünfundvierzigjährigem Aufenthalt in Rom kehrte er im October 1842 nach Kopenhagen zurück. Dort starb er am 24. März 1844, ein Greis von siebenundsiebzig Jahren.

Kein anderer Künſtler hat eine ſo würdige Grabſtätte; er ruht inmitten ſeiner Werke im Thorwaldſen-Muſeum.

Unmittelbar neben Thorwaldſen pflegte man eine Zeitlang Dannecker zu nennen. Er iſt berühmt geworden beſonders durch ſeine mächtige lebensvolle Schillerbüſte. In ſeinen Idealbildungen — Ariadne, Pſyche, Chriſtus — iſt noch ein gut Stück Canova.

Der Architekt dieſes neugeborenen Hellenenthums war Schinkel.

Schinkel's Bildung, die Entſtehung ſeiner Richtung, ſteht mit Carſtens und Thorwaldſen auf gleichem Boden, wurzelt in den gleichen Stimmungen und Anregungen.

Karl Friedrich Schinkel war am 13. März 1781 zu Neu-Ruppin geboren, der Sohn eines Predigers. Nach dem Tode des Vaters verlebte der Knabe ſeine Schulzeit in Berlin. Auf ſeinen erſten architektoniſchen Unterricht wirkte insbeſondere Friedrich Gilly, ein junger genialer Baumeiſter, der, eben aus Italien zurückgekehrt, ihn mit wärmſter Begeiſterung in die Schönheit und klare Geſetzmäßigkeit der griechiſchen Formenwelt einführte. Gilly ſtarb bereits 1800 als Neunundzwanzigjähriger. Schinkel bewährte ſein ganzes Leben hindurch ſeinem Lehrer die dankbarſte Verehrung.

Grade in der Baukunſt hatte ſich bereits die Anerkennung des Mittelalters mächtig Bahn gebrochen. Gilly vornehmlich war trotz ſeiner Vorliebe für die Reinheit der Antike einer der erſten unter den Künſtlern geweſen, welche um eine richtigere Würdigung der Gothik bemüht waren. Als er beauftragt wurde, die Remter der Marienburg bei Danzig, des großartigen Sitzes der Hochmeiſter des Deutſchen Ordens, mit Scheerwänden zu durchziehen und umzubauen, entwarf er vor der gebotenen Verunſtaltung jene ſorgſamen feingefühlten Aquatintablätter, deren Herausgabe für die ſpäteren Veröffentlichungen dieſer Art ein ſelten erreichtes Muſter geworden. Und es iſt ſehr zu beachten, daß ſich auch auf Schinkel die gleiche Unbefangen-

heit der architektoniſchen Anſchauung übertragen hatte. Die von A. v. Wolzogen »Aus Schinkel's Nachlaß« (Bd. 1, S. 3 ff.) mitgetheilten Briefe und Tagebuchaufzeichnungen beweiſen, mit welchem empfänglichen und bewundernden Auge er auf der in den Jahren 1803 — 1805 unternommenen erſten italieniſchen Reiſe namentlich auch die mittelalterlichen Bauwerke Italiens und Siciliens betrachtete; oft ſogar hat es den Anſchein, als ſei ſein Herz mehr bei dem Mittelalter und bei der Frührenaiſſance als bei dem Alterthum. Wenn ſich daher Schinkel nichtsdeſtoweniger, und zwar mit jedem Jahr mehr und mehr, an die antikiſirenden Bauformen anſchloß und ſeine geſammte künſtleriſche Formgebung auf deren Grundlage ſtellte, ſo geſchah dies nicht im Sinn jenes blos äußerlichen und ſchablonenhaften antikiſirenden Formengepränges, wie es in den letzten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts überall, nicht blos in Deutſchland, ſondern auch in England und Frankreich, vorherrſchende Mode war, und wie es ſelbſt noch bei Klenze, dem nächſten Zeit- und Strebensgenoſſen Schinkel's, fröſtelnd nachklingt, ſondern es geſchah durchaus im Sinn tief innerlichſten, frei ſchöpferiſchen Wiedererſchaffens und Umbildens. Schinkel griff nur darum zu den griechiſchen Bauformen, weil er die lebendige Ueberzeugung in ſich trug, daß die Sprache dieſer griechiſchen Bauformen nicht die vorübergehende Sprache einer beſtimmten Zeit- und Volksbildung ſei, ſondern vielmehr der vollendete und darum für alle Zeiten und Völker maßgebende ewig giltige Ausdruck des innerſten Weſens der Baukunſt ſelbſt, die unverbrüchliche Weltſprache architektoniſcher Schönheit.

Schinkel's Kunſt war auch eine Renaiſſancekunſt, wie einſt die Kunſt der großen Italiener; aber eine Renaiſſancekunſt, die inzwiſchen Griechenland kennen gelernt hatte und darum auf die griechiſche Kunſt zurückging, wie die italieniſche Renaiſſance auf die römiſche Kunſt zurückgegangen war. Strengere Reinheit

und Schönheit in der Form, vor Allem auch ſtrengere Folgerichtigkeit und Geſetzlichkeit des baulichen Organismus.

Es iſt die bauliche Formenſprache des Perikleiſchen Zeitalters.

Dieſe aber iſt ihm ſo ganz zu eigen geworden und er weiß ſie mit ſo genialer Freiheit und Meiſterſchaft zu handhaben, daß ſie bei ihm durchaus mit der Friſche vollſter Urſprünglichkeit wirkt; der ideale Ausdruck unſeres eigenſten inneren Lebens, die ſchönheitsvolle Löſung modernſter Bauzwecke im Geiſt der Antike.

Nicht Alles iſt von gleicher Vollendung. Bei der Berliner und Dresdener Hauptwache kann man das Bedenken nicht unterdrücken, daß die helleniſirende Form nicht naturwüchſig aus der Zweckbeſtimmung entſprungen, ſondern nur künſtlich aufgezwängt iſt. Und Charlottenhof bei Potsdam wirkt zwar wunderbar anmuthend durch die poeſievolle Uebereinſtimmung der weitverzweigten Baulichkeiten mit der ebenfalls von Schinkel im größten Stil entworfenen Parkanlage, aber unabweislich erhebt ſich die Frage, ob die Enge und Gedrücktheit der inneren Räume den Anſprüchen und Bedürfniſſen fürſtlicher Wohnung entſpricht. Jedoch das Berliner Schauſpielhaus und vor Allem das Berliner Muſeum, die glänzendſten Schöpfungen Schinkel's, ſind unvergleichliche Meiſterwerke, in der Genialität der Geſammtanlage ſowohl wie in der ſchönheitsvollen Durchführung. Kühne und großartige Gruppirungen von ureigenſter Schöpferkraft; und darüber der weihevolle Hauch harmoniſch heiterer Idealität, wie ſie ſeit den großen Tagen Griechenlands nicht mehr geſehen worden. Und wer Schinkel's poeſievolle Phantaſie in ihrer ganzen Größe und Unerſchöpflichkeit erkennen will, muß ganz beſonders auch die unausgeführten Entwürfe des griechiſchen Königsſchloſſes auf der Akropolis zu Athen und des kaiſerlichen Palaſtes Orianda in der Krimm in Betracht ziehen. Der klaſſiſche Boden, die ſüdliche Landſchaft, das koſtbare Material des Marmors be-

flügelte Erfindung und Formgefühl; ganz und gar helleniſch, eine beiſpiellos großartige Fortdichtung der längſt verklungenen Pracht und Herrlichkeit der ſchönſten Griechenzeit.

Und vielleicht die eigenthümlichſte und bedeutendſte Schöpfung Schinkel's iſt der Bau der Berliner Bauakademie. Hier zeigt ſich am deutlichſten, wie für Schinkel die griechiſche Formenſprache zwar die Grundlage, aber nicht die Grenze war. Schinkel, der (Nachlaß. Bd. 3, S. 364 ff.) ſo feinſinnig zu ſagen wußte, daß die Schönheit nur die innere, ſichtbar gewordene Vernunft der Natur, und daß die Architektur nur die Fortſetzung der Natur in ihrer conſtructiven Thätigkeit ſei, Schinkel hat hier aus der Zweckbeſtimmung des Gebäudes, aus den Bedingungen der Conſtruction, und aus den Bedingungen des Backſteinmaterials, das er auch in ſeiner äußerlichen Erſcheinung zu unverſehrt voller Geltung brachte, ein Werk geſchaffen, wie er es im Auge hatte, als er in einem ſeiner herrlichen Aphorismen (Nachlaß. Bd. 2, S. 212) die Forderung ſtellte, das Höchſte der Kunſt ſei, ein ganz Neues zu erzeugen, in welchem gleichzeitig die Anerkennung des Stilgemäßen und die Wirkung eines Urſprünglichen und Naiven hervorgebracht werde. Ruhiger Rhythmus der Maſſen, klare einfache Linien, fein abgewogene Verhältniſſe; die innere flachgewölbte Deckenconſtruction auch im Aeußeren feſt ausgeſprochen durch breite Verſtärkungspfeiler und durch die Bogenbekrönung der Fenſter und Portale; feine und reiche Gliederung, edelſte plaſtiſche Ornamentation, belebte Unterbrechung des Roth durch horizontale dunkelglaſirte Zwiſchenſchichten. Der ächt griechiſche Geiſt ruhiger einfacher Großheit und feſter und klarer Geſetzmäßigkeit, aber umgebildet zu einem Werk genialſter Selbſtändigkeit, das für die ſtilgemäße Fortbildung des Ziegelbaues unverbrüchlich zielzeigend iſt.

Selbſt der Florentiner Palaſtſtil, welchen Schinkel in einigen ſeiner Palaſtbauten angewendet hat, muß ſich unter ſeiner ſchöpfe-

riſchen Hand wandeln; wenigſtens die Zierformen ſucht er zu griechiſcher Reinheit und Anmuth zu klären.

Aber wie Thorwaldſen von ſeinem helleniſirenden Standpunkt aus ſeine Schranke in der monumentalen Porträtplaſtik fand, ſo fand auch Schinkel von demſelben Standpunkt aus ſeine Schranke in der chriſtlichen Kirchenbaukunſt. Anwendung griechiſcher Tempelform war unmöglich. Anwendung der Gothik, ſo ſehr er die Herrlichkeit der Gothik zu ſchätzen wußte und mit ſo warmem Eifer er ſich bei den Reſtaurationen der gothiſchen Bauwerke Preußens, insbeſondere des Kölner Domes und des Schloſſes von Marienburg, betheiligte, widerſtrebte ihm; welcher formgebildete Künſtler mag die Verlogenheit und Phraſenhaftigkeit der Neugothiker theilen? So trug er ſich mit dem Gedanken, eine Verſchmelzung helleniſirender und chriſtlich mittelalterlicher Formen zu verſuchen oder, wie er ſich ſelbſt einmal ausdrückt (Nachlaß. Bd. 3, S. 161), die chriſtliche Kunſt unter den Einflüſſen der Schönheitsprincipien, welche das heidniſche Alterthum an die Hand giebt, weiter fortzubilden und zu vollenden. Die Entwürfe des Berliner Domes und einer großen Kirche auf dem Spittelmarkt und die Werderkirche ſind in ihrer Grundanlage gothiſch; aber Alles geht auf größere Ruhe und Klarheit der Maſſen, auf wirkſam horizontalen Abſchluß, auf Beſeitigung oder Abſchwächung des hochemporſtrebenden Thurmbaues und der Wimperge und Fialen, auf Unterordnung des Strebeſyſtems, auf Vereinfachung der Gliederungen und Ornamente. Andere Kirchen ſuchen ſich der Form der alten Baſilika anzuſchließen, noch andere dem Centralbau. Aber nirgends hat Schinkel eine zwingende Löſung gefunden. Schinkel, deſſen Größe es iſt, in ſeinen eigenſten Geſtaltungen ſo durchaus organiſch zu ſein, wird im Kirchenbau gewaltſam, widerſpruchsvoll, unorganiſch. Man fragt ſich, warum Schinkel die zielzeigenden Wege Brunellesco's und Bramante's verſchmähte.

Nur in einem einzigen Werk ist Schinkel auf die Gothik eingegangen, in dem zur Erinnerung an die Großthaten der Freiheitskriege errichteten gothischen Denkmal auf dem Kreuzberg bei Berlin; doch fehlt auch hier der feste einheitliche Guß innerlich nothwendiger, organisch fortschreitender Entwicklung.

Schinkel starb am 9. October 1841; eben als der Regierungsantritt eines kunstsinnigen Königs neue große Aufgaben bot.

In Schinkel endete jene große helleniſirende Kunstepoche, welche in Carstens so groß und machtvoll begonnen hatte.

Bereits zur Zeit der romantischen Dichterschule und zum Theil unter deren unmittelbarer Einwirkung hatte sich eine romantische Gegenströmung erhoben, die sich dem Helleniſiren der bildenden Kunst ebenso entgegenstellte wie die romantische Dichterschule der helleniſirenden Dichtung.

Für die Geschichte der bildenden Kunst war diese emporkommende Romantik von der eingreifendsten und nachhaltigsten Bedeutung geworden.

Allmälich hatte sich doch gezeigt, daß, so innig und großgefühlt diese helleniſirende Formenwelt war, die künstlerisch reine und schönheitsvolle Darstellung des reinsten und schönsten Menschendaseins, nichtsdestoweniger im Empfinden und Denken der Gegenwart ein tiefstes Etwas zurückblieb, das in derselben nicht aufgehen und zu würdigem und angemessen künstlerischem Ausdruck gelangen konnte.

Zuerst und vornehmlich regte sich in der Malerei die neue Bewegung. Das beengende Vorwalten der plastischen Auffassungs- und Behandlungweise, das der Malerei durch Mengs und David aufgezwängt worden, und das sich in Carstens sogar noch gesteigert hatte, wurde durchbrochen.

Die Gebrüder Riepenhausen, die im Beginn ihrer Laufbahn unter dem Einfluß der Carstens'schen Weise eine Wiederherstellung der Polygnot'schen Gemälde versucht hatten, brachten

Zeichnungen zu Tieck's Genoveva; Pforr verſenkte ſich in die Welt des Goethe'ſchen Götz von Berlichingen und träumte von großen Bildern aus der Geſchichte des Mittelalters; Cornelius' erſtes Auftreten waren ſeine genialen Compoſitionen zum Fauſt und zu den Nibelungen; Overbeck, von Jugend auf innig und ſchwärmeriſch religiös, malte ſchon in Wien nur bibliſche Geſchichte und insbeſondere Madonnenbilder. Und mit den romantiſchen Stoffen kamen unausbleiblich die romantiſchen Formen. Die Riepenhauſen veröffentlichten Umriſſe nach Fieſole. Die Zerſtörung und Plünderung der Kirchen und Klöſter während der Napoleoniſchen Kriege lenkte die Aufmerkſamkeit wieder auf die alten Kirchenbilder, es entſtanden die Sammlungen der Brüder Boiſſerée und anderer Kunſtfreunde; man wurde erfüllt und ergriffen von der Poeſie und Innigkeit dieſer alten Meiſter, für welche man bisher nur Spott oder mitleidiges Lächeln gehabt. Es ſollte wahr werden, was Friedrich Schlegel geſagt hatte, der deutſche Künſtler habe entweder gar keinen Charakter oder er müſſe den Charakter der mittelalterlichen Meiſter haben, treuherzig, gründlich, genau und tiefſinnig, dabei unſchuldig und etwas ungeſchickt.

Es war ein tief inneres folgenreiches Leben, das ſich entfaltete, als Cornelius und Overbeck in innigſter Strebensgemeinſchaft ſich in Rom zuſammenfanden. Bald ſchaarten ſich alle Beſten begeiſtert um ihr Banner. Neben Cornelius und Overbeck ſtanden Künſtler wie Philipp Veit und Julius Schnorr. Fortan gab es eine romantiſche Malerſchule, wie es eine romantiſche Dichterſchule gab; nur mit dem gewichtigen Unterſchied, daß die romantiſchen Maler an künſtleriſcher Geſtaltungskraft den romantiſchen Dichtern weit überlegen waren.

Plaſtik und Architektur betraten dieſelben Wege, wenn auch nicht mit derſelben Ausſchließlichkeit. Aus dieſer Zeit ſtammt die Anlehnung an romaniſche und gothiſche Formen, die man

ch wenige Jahre vorher für ſchlechterdings unmöglich ge=
lten.

Gewiß iſt, daß dieſe erſten Anfänge der neuen romantiſchen
ichtung noch an der ärgſten Einſeitigkeit krankten. Wer erfreut
h nicht an den herrlichen Fresken der Caſa Bartholdi und der
illa Maſſimi und an den erſten naiven Tafelbildern Schnorr's
ıd Overbeck's? Allein auf die Dauer war das Feſthalten an
n gebundenen und noch unentwickelten Formen der Vor=
faeliten nicht haltbar. Und wer wendet ſich nicht verletzt ab
ın dem fanatiſchen Propaganda= und Sektengeiſt, der allmälich
e reine Kunſtbegeiſterung trübte? War die mittelalterliche
unſt nur darum ſo groß und herrlich geworden, weil ſie der
nſtleriſche Ausdruck der gottinnigſten religiöſen Empfindung
ıd Gläubigkeit war und als ſolcher unmittelbar im Dienſt der
irche ſtand, ſo erſchien als der einzige Weg, dieſe alte Kunſt=
rrlichkeit wiederzuerlangen, die gläubige Rückkehr zu dieſer
ommen Gottinnigkeit und ſtrengen Kirchlichkeit. Die Kunſt
llte nicht blos wieder eine ausſchließlich religiöſe, ſondern auch
ieder eine tief innig katholiſche werden. Man bannte ſich ge=
altſam in eine Enge und Befangenheit des mittelalterlichen
enkens und Empfindens, die dieſen jungen Künſtlern von
eiten der Gegner mit Recht den Spottnamen der Nazarener
zog.

Die Meiſten dieſer Maler ſind über dieſe vielverſprechenden,
er noch unreifen Anfänge ſiegreich hinausgeſchritten. Sie er=
eiterten den Kreis ihrer Stimmungen und Empfindungen und
nten wieder die Formenſprache der Renaiſſance ſprechen, welche
e Fortbildung und der Abſchluß der vorrafaeliſchen Meiſter
ar. Cornelius iſt wegen des tiefen Gedankengehalts und der
achtvoll genialen Formen der großen Fresken in München und
r Compoſitionen für das Berliner Camposanto oft genug mit
ichel Angelo verglichen worden. Schnorr erwies ſich in ſeinen

Münchner Nibelungen- und Kaiſerbildern und in ſeinem treffſichen Bibelwerk als eine zu gleicher Freiheit fortſchreitende Künſtlernatur. Nur Overbeck mit dem ſtillen Frieden ſeiner Seele, mit ſeiner ſchlichten und doch ſo holdſeligen Formenanmuth, iſt ſein ganzes Leben hindurch innerhalb jener ſcharf begrenzten Anſchauung ſtehengeblieben, welche die Kunſt lediglich eine Harfe David's zum Lobe des Herrn nennt und daher jede abweichende Kunſtrichtung, die mehr ſein will als Mittel zur Erweckung bußfertiger Andacht, mit unduldſamem Eifer ablehnt.

Ein großer unverlierbarer Fortſchritt war gewonnen. Mögen ſelbſt die bedeutendſten Werke dieſer Künſtler zuweilen die nöthige Farbenwirkung und die jedem ächten Kunſtwerk unerläßliche packende Anſchaulichkeit und Ueberzeugungskraft miſſen laſſen, für immer werden die Schöpfungen Cornelius', Overbeck's und Schnorr's unter die denkwürdigſten und in ihrer Art großartigſten Leiſtungen der geſammten Kunſtgeſchichte gezählt werden. Wie in den großen Zeiten des Alterthums und des Mittelalters trat die Kunſt wieder zu den großen Anſchauungen und Empfindungen der Religion und Geſchichte in den engſten und lebendigſten Zuſammenhang. Das Schöpfungsgeheimniß des großen hiſtoriſchen Stils, der ſeit Jahrhunderten verlorene hohe und unverbrüchliche Begriff der künſtleriſchen Monumentalität, war wiedererobert.

Alle wirklich lebensfähigen Kunſtbeſtrebungen der Gegenwart ſtehen unter dem Segen dieſes belebenden Einfluſſes; nicht blos in der Malerei, ſondern auch in der Plaſtik und Architektur.

Rauch und ſeine Schule, und die neueſte Renaiſſancearchitektur wären ohne dieſe großen Vorgänge nicht denkbar.

Freilich fehlt es grade jetzt nicht an buntem und wüſtem Experimentiren mit allen möglichen und oft auch unmöglichen Stilarten. Dennoch iſt nicht zu verkennen, daß ſich mit jedem

Tage mehr und mehr die Erkenntniß Bahn bricht, daß die wahrhaft monumentale, d. h. die unſer eigenſtes Sein und Denken verkörpernde Kunſt der Gegenwart, einzig und allein auf dem Boden der Renaiſſance ruhen, nur deren ſchöpferiſche, durch die tiefere Erkenntniß der griechiſchen Kunſt vertiefte Umbildung und Fortbildung ſein kann. Denn wie gewaltig auch immer der Umſchwung iſt, der ſich in den letzten Jahrhunderten in der Geſchichte des Völkerlebens vollzogen hat, das Ideal des modernen Menſchenthums, wie es von den großen Männern des Renaiſſancezeitalters aufgeſtellt und von der großen Renaiſſancekunſt hellleuchtend verwirklicht worden, hat auch heut noch ſeine volle Geltung und Triebkraft.

Neuntes Kapitel.

Die Klaſſiker und Romantiker in der Muſik.

Mozart. Beethoven. — Karl Maria v. Weber.

Die klaſſiſche Zeit der deutſchen Dichtung iſt auch die klaſſiſche Zeit der deutſchen Muſik. Dieſelbe Gedanken- und Stimmungswelt, dieſelbe geſteigerte Gefühlsinnerlichkeit, welche ihren dichteriſchen Ausdruck in Goethe und Schiller fand, fand ihren muſikaliſchen Ausdruck in Mozart und Beethoven.

Und das Ueberraſchende iſt, daß auch hier derſelbe Gegenſatz des Naiven und Sentimentaliſchen waltet wie in Goethe und Schiller. Wie in Goethe, ſo auch in Mozart zuverſichtliche geſunde Sinnlichkeit, warme ungetheilte Hingabe an Leben und Wirklichkeit, liebevoll heitere Verklärung des reinen und ſchönen Menſchendaſeins. Mozart iſt der unvergleichliche Meiſter des Wohllauts, der Eurhythmie, der flüſſigſten Harmonik. Und wie in Schiller, ſo auch in Beethoven, und zwar in dieſem noch gewaltiger und formenſchöpferiſcher, die Poeſie tief ringender Innerlichkeit, die in dämoniſchem Ungenügen über die Schranken des engen Erdendaſeins weit hinausgreift und daher, um mit Schiller zu ſprechen, nicht mächtig iſt durch die Kunſt der Begrenzung, ſondern durch die Kunſt des Unendlichen. Beethoven

wurzelt noch durchaus in der Formweiſe Haydn's und Mozart's und ſucht ſich, ſelbſt im Stadium ſeiner gewaltigſten Kraftentwicklung, dieſen großen Vorgängern liebend und nacheifernd anzuſchließen; aber das tiefe Erbeben und der titaniſche Trotz ſeiner hohen und freien Seele geht nicht auf in dem ruhig heiteren, klar beſchaulichen, anmuthig gekräuſelten Wellenſchlage feſt geordneter Maaße und Grenzen, er trachtet mehr nach Tiefe des Gehalts als nach künſtleriſcher Schönheit und Geſchloſſenheit, ja er überſchreitet zuweilen ſchon die Grenze des muſikaliſch Darſtellbaren. Von jeher hat man Mozart nicht blos mit Goethe, ſondern auch mit Rafael, von jeher hat man Beethoven nicht blos mit Schiller, ſondern ebenſoſehr und noch richtiger und zutreffender mit Michel Angelo verglichen.

Wolfgang Amadeus Mozart, am 27. Januar 1756 zu Salzburg geboren, war einer jener ſeltenen gottbegnadeten Menſchen, denen ſich Alles zu Kunſt und Schönheit verklärt, weil Kunſt und Schönheit ihr eigenſtes und ausſchließliches Weſen iſt. Von frühſter Kindheit an war Mozart ein muſikaliſches Wunderkind; aber ein Wunderkind, wie vor ihm und nach ihm kein anderes. Schon als ſechsjähriger Knabe wurde er von ſeinem Vater, der erzbiſchöflicher Hofmuſikus war und ſeine muſikaliſche Erziehung mit ſtrengſter und verſtändigſter Sorgfalt leitete, mit ſeiner um fünf Jahre älteren Schweſter auf Concertreiſen geführt; und überall, in Wien, in Paris, in London, und wenige Jahre darauf in Italien, erregte der kleine wunderbare Maeſtro das allgemeinſte Aufſehen. Aber trotz dieſer frühzeitigen Berühmtheit blieb Mozart eine geſunde und kindlich demüthige Natur; und trotz dieſer frühzeitigen unnatürlichen Ueberhetzung belebte ſich ſein Genius mehr und mehr und bethätigte ſich in ſelbſtändiger Schöpferkraft. Bald wurde aus dem jungen Virtuoſen ein durch die ernſthafteſten muſikaliſchen Studien wohlgeſchulter Componiſt. Als Knabe von acht Jahren (1764) veröffentlichte er

ſeine erſten ſechs Sonaten. Im Jahre 1770 wurde ihm, dem vierzehnjährigen Knaben, dem Deutſchen — was unerhört war! — von dem Impreſſario des Scalatheaters in Mailand eine Oper »Mithridat, König von Pontus« übertragen. Im Januar 1775 folgte für München die Oper »La finta Giardiniera«. Oratorien und Meſſen, Arbeiten für Klavier und Orcheſter, ſtellten ſich dieſen Opernſchöpfungen zur Seite. Und das Wunderbare iſt, daß, wenn auch dieſe Erſtlingswerke noch nicht frei ſind von den Nachwirkungen des herrſchenden italieniſchen Geſchmacks und namentlich in Zeichnung und Individualiſirung noch nicht entfernt an die ſpäteren Leiſtungen Mozart's hinanreichen, ſie doch überall ſchon jenes jugendfriſche Muſikathmen, jenes Streben nach Wohllaut, jene gewandte Formbeherrſchung, kurz jene reine und freie Schönheit zeigen, welche Mozart's eigenſtes Eigenthum iſt. Die Werke für die Kirche, beſonders die Meſſe in F dur, und die Klavier- und Orcheſterwerke zeichnen ſich aus durch ſtrenges Stilgefühl, durch ſichere, klare, oft überraſchend kühne Führung der Harmonie.

Bald aber waren auch die letzten Spuren taſtender Anfänge überwunden. In ſtetem Kampf mit der Außenwelt, unter den entwürdigendſten Entbehrungen, Zurückſetzungen und Demüthigungen, fand Mozart's leichtlebige und liebenswürdig ſchöne Seele ihr ganzes Glück in ſtiller Schaffensfreude. Von Tag zu Tag wuchs Mozart an Reife und Fülle.

Seit 1780 ſtand er auf der Höhe ſeiner unvergleichlichen Meiſterſchaft.

Es iſt ſehr natürlich, daß bei einem ſo raſtloſen und vielſeitigen Schaffen, wie das Schaffen Mozart's war, nicht Alles von gleichem Werth iſt. Die Gewandtheit und Leichtigkeit, mit welcher er oft unter dem zerſtreuenden Lärm fremdartigſter Umgebung ſeine Tonſchöpfungen zu Papier brachte, iſt ihm nicht ſelten zum Fallſtrick geworden. In ſeiner Klaviermuſik, in ſeiner Kammer-

muſik, in ſeinen Symphonien und Klavierconcerten und Meſſen iſt gar Manches, das, vorurtheilsfrei betrachtet, ein leiſes Lächeln hervorruft über die beneidenswerthe Naivetät, welche ſich mit dem geringſten Gedanken abfindet, wenn es nur gelingt, ihn zu einer ſchönen und in ſich vollendeten Form auszuſpinnen. In dieſem Sinne müſſen wir auch in ſeinen Meſſen und Kirchenmuſiken, gegenüber dem ernſten evangeliſchen Geiſte, der ſich in Sebaſtian Bach's Muſik für die Kirche ſo gewaltig ausſpricht, ein Mißverhältniß betonen, das nur durch Mozart's katholiſche Auffaſſung der auf das Gefühl und die Sinne gerichteten Aufgaben gottesdienſtlicher Muſik zu erklären iſt. Mozart's polyphone Sätze ſind zwar anmuthende und melodiſch reichausgeſtaltete Arbeiten, dennoch vermißt man in ihnen den ihrem Weſen innewohnenden Charakter, den machtvollen Reichthum der harmoniſchen Fülle und der gedankentiefen individualiſirenden Führung der Stimmen. Sie ſtehen weit zurück hinter dem Stil nicht nur Bach's, ſondern auch Händel's.

Aber in ſeinem unvergleichlichen Melodieenzauber und ſeiner Formvollendung unerreicht iſt Mozart überall, wo er ungeſtört von äußeren Hemmungen und Abſichten aus der Fülle und Tiefe ſeiner großartig reichen Eigenart ſchöpft. Und es iſt ihm dabei völlig gleichgiltig, welchen Organen er die Ausführung ſeiner Sätze anvertraut, weil er alle in gleicher Weiſe mit der Sicherheit vollendeter Meiſterſchaft zu behandeln weiß.

Welcher Klavierſpieler hätte nicht geſchwelgt im Genuß ſeiner Phantaſie in C moll mit der nachfolgenden Sonate, im Genuß der Sonaten in F dur und C dur für vier Hände, im Genuß zahlreicher Klavierconcerte, Sonaten, Rondos u. ſ. f.? Wo hat eine reiche künſtleriſche Kraft jemals mehr ſich bewährt, als Mozart in ſeinen Duos für das magere Enſemble einer Violine und Viola? Aber auch wenn ihm eine größere Fülle ausführender Organe zu Gebote ſteht, weiß er jedes einzelne Organ im Dienſte

des Ganzen bequem und wirksam anzuwenden, so daß es unentbehrlich ist, ohne sich jemals lästig hervorzudrängen. Die dreizehnstimmige Serenade für Blasinstrumente in Bdur mag hier als eine der höchsten Leistungen für dergleichen Zusammensetzungen erwähnt werden. Die Quartette und Quintette für Saiteninstrumente, sowie die Symphonien sind Jedermann zugänglich und leben im Herzen unseres Volkes. Freilich sind auch diese Werke verschieden in ihrer künstlerischen Bedeutung; doch giebt keines dem andern etwas nach an dem süßen Ausdruck einer liebeseligen und deshalb liebenswerthen Künstlerseele, die ungesucht aus der Fülle spendet, was sie in reichster Fülle ungesucht und demüthig empfangen.

Jedoch die Oper war und blieb die Kunstgattung, in welcher die Eigenart Mozart's ihren Höhepunkt erreichte.

Diejenige Oper, in welcher er zuerst mit der überlieferten, im Zeitgeschmack wurzelnden Richtung der Italiener brach, um selbständig neue Wege zu betreten, war Idomeneus; in München am 26. Januar 1781 mit ungetheiltestem Beifall aufgeführt. An dieses wundervolle Werk, das noch dem Einfluß Gluck's nicht fremd ist, schlossen sich in rascher Folge: »Die Entführung aus dem Serail oder Belmonte und Constanze« (1781), »Die Hochzeit des Figaro« (1785), »Don Juan« (1787), »Cosi fan tutte« (1789), und endlich noch im letzten Jahr seines früh vollendeten Lebens (1791) »Die Zauberflöte« und »Titus«.

»Belmonte und Constanze« wurde zum ersten Mal am 12. Juli 1782 in Wien gegeben. Der Beifall war unermeßlich und er hat sich bis auf den heutigen Tag bei jeder erneuten Aufführung kaum vermindert. Anspruchslos wollte das Stück nichts sein als ein komisches Singspiel, wie es seit Hiller's Zeit überall beliebt geworden und wie es namentlich in Wien die erfreulichsten Blüthen getrieben. Und doch war es etwas völlig Neues; nicht blos die Vollendung des deutschen Singspieles, die

nach Goethe's Ausdruck die Stimmenmagerkeit aller bisherigen Verſuche niederſchlug, ſondern der ruhmreiche Beginn einer neuen deutſchen Opernepoche. So lieblich und innig, ſo zart und ſo aus innerſter Natur muſikaliſch hatte noch nie das Liſpeln und Seufzen und Sehnen und Jubeln der Liebe geſprochen. Die Zeichnung der Charaktere, die nach den Bedingungen des Stoffes ſelbſt in das Fremdartige und Phantaſtiſche griff, iſt von einer Wärme und Feinheit der Individualiſirung, wie ſie die Italiener niemals erreicht hatten und wie ſie der erhabene Stil Gluck's nicht erlaubte. In der reichen Orcheſterbehandlung herrſcht eine Fülle lieblichſter und humoriſtiſch anmuthsvoller Inſtrumentaleinfälle und der unſagbare Zauber heiterſter Märchenphantaſtik. Die Stellung Mozart's war für immer entſchieden.

Und was für ein unſäglicher Fortſchritt war nichtsdeſtoweniger Figaro! Der Text bleibt weit zurück hinter Beaumarchais' geiſtvollem Luſtſpiel; durch die Beſeitigung des Politiſchen, in welchem Beaumarchais ſeine hauptſächlichſte Wirkung ſuchte und fand, iſt die Handlung nur um ſo leichtfertiger und verfänglicher geworden. Im Seelenglanz der Mozart'ſchen Töne aber wird, was bei Beaumarchais nur ſprudelnder Esprit iſt, tiefſte Poeſie der Empfindung, leichte und heitere Anmuth, ſchalkhafte Laune, edelſte Schönheit. Nicht blos in den Geſangſtimmen, ſondern vor Allem auch im Orcheſter treiben die Geiſter des neckenden Muthwillens ihr beſtrickendes Weſen. Zelter konnte in einem Briefe an Goethe (Briefw. Bd. 5, S. 434) von einem Stil der Intrigue ſprechen, der bereits mit der Ouvertüre beginne und durch die ganze Handlung hindurchgehe und der in dieſer Weiſe durchaus neu ſei. Aber in all' dieſem reizvollem polyphoniſchem Wohllaut, in welchem Geſang und Inſtrumentenſpiel ſich oft wunderbar durchkreuzen und doch zuletzt immer zu vollſter Einheit zuſammenwirken, in all' dieſer friſchen ſchmeichelnden Melodieenfülle der beſeligende Hauch tiefſter Innigkeit

und Herzensgüte, die beglückende Harmonie einer reinen und ſchönen Seele. Unvermerkt und doch unwiderſtehlich werden wir emporgehoben zur lichten olympiſchen Heiterkeit der Homeriſchen leichtlebenden Götter.

Am tiefſten und allſeitigſten aber greift Don Juan in die unermeßliche Tiefe und Reichhaltigkeit der bewegten Menſchenbruſt. Was der eigenſte Reiz der Figaromuſik iſt, die bezaubernde Liebeſeligkeit, das ſcherzt und jubelt auch hier; und zur leichtlebigen Heiterkeit tritt das ergreifende Gegenbild tief ſittlichen Ernſtes, zur frohſinnigen Anmuth feinſter Komik tritt die erhabene Feierlichkeit furchtbarſter Tragik.

Bisher getrennte Gattungen, die komiſche und tragiſche Oper, verſchmelzen ſich zu einem unvergleichlichen Ganzen. Ein Zuſammen von ausgelaſſenſter Luſt und leidenſchaftlichſtem Schmerz, wie Aehnliches nur bei Shakeſpeare zu finden iſt; aber was die Dichtung nur als ein Neben- und Nacheinander vorüberführt, das vermag die Polyphonie der Muſik als reizvollſtes und lebendigſtes Ineinander zu geben. Es ſind die gewohnten Formen der italieniſchen Oper, aber Empfindung und Ausdrucksweiſe iſt von Grund aus deutſch, ganz und gar urſprünglich und eigenthümlich.

Sogleich die Ouvertüre verſetzt uns mitten in dies ſtrahlende ſtrömende Leben. Alle weſentlichen Elemente und Factoren der nachfolgenden Handlung ziehen vorbereitend an der Seele des Hörers vorüber. Und es iſt von unendlichem Tiefſinn, daß feſt vorangeſtellt wird, was der Gipfelpunkt der dramatiſchen Entwicklung iſt, die Donnerſtimme des rächenden Vollſtreckers der ewigen Vergeltung und Gerechtigkeit. Nur von dieſem tiefernſten Hintergrund aus gewinnt die herausfordernde Frivolität Don Juan's die richtige Beleuchtung; der Hörer hat die Gewißheit ſühnender Löſung. Auch in muſikaliſcher Hinſicht gehört dieſe Ouvertüre unbeſtritten zu den ſchönſten Perlen der

Werke reiner Inſtrumentalmuſik. Und was in ihr verſprochen, die Oper ſelbſt erfüllt es in ungeahnter Großheit. Don Juan in ſprudelnder Luſt und Verwegenheit von Genuß zu Genuß eilend, die Poeſie ritterlicher Kraft und heiterer Leichtlebigkeit, ganz Wonne und Freude des Daſeins. Und um ihn und neben ihm die buntbewegte Welt der verſchiedenartigſten lebensvollſten Charaktere, die humoriſtiſche Geſtalt Leporello's, die ländliche Schlichtheit Maſetto's, die gehaltene Vornehmheit Don Ottavio's, die erhabene Furchtbarkeit des Comthur, die glühende Leidenſchaftlichkeit Elvira's, die Hoheit und Reinheit Donna Anna's, die ſchelmiſche innige Liebesfülle Zerlinen's. Ausgelaſſenſte Luſtigkeit und tiefſte Tragik; kecke Verführung, ſeliges Entzücken, ſüßes Sehnen, Zorn beleidigter Ehre, aufflammende Eiferſucht, ritterlich unbeugſame Tapferkeit, hereinbrechende Vergeltung. Alles feſt umgrenzt und bis ins Einzelnſte mit lebenswarmer Wahrheit durchgeführt und doch immer im feinſten harmoniſchen Zuſammenklang. Sicher wird man dem Textbuche des Abbate Lorenzo da Ponte ein großes Verdienſt zuerkennen müſſen; aber Mozart's That iſt es, dieſe Stimmungen und Charaktere ſo ganz und gar in die rein muſikaliſche Sphäre erhoben zu haben, daß dieſer Stoff, obgleich ſo oft ſelbſt von großen Dichtern behandelt, jetzt gar nicht mehr gedacht werden kann ohne den Glanz und die Gluth, den zarten Schmelz und die ſüße Innigkeit dieſes unvergeßlichen Melodieenzaubers. Motive, die an den hohen Ernſt des Kirchenſtils erinnern, begleiten und vertiefen die tragiſche Kataſtrophe; und doch liegt in dieſer gemeſſenen Feierlichkeit eine ſo lichte Klarheit und tiefbewegende Zartheit, daß wir auch hier, wie in jeder ächten Tragödie, mit der Weihe innerer Verſöhnung und Erhebung ſcheiden.

Es folgte »Cosi fan tutte«. Voll unnachahmlich feiner Anmuth der Melodieen, voll Wärme und Luſt und Zärtlichkeit, ganz aus dem Innerſten Mozart's; aber wie es bei dem un-

ergiebigen Text nicht anders möglich war, an Tiefe des Gehaltes und an Kraft der Charakterzeichnung hinter Figaro und Don Juan weit zurückſtehend.

Um ſo voller und großartiger entfaltet ſich wieder die ganze Machtfülle Mozart's in der Zauberflöte. Der Text Schikaneder's, anfangs auf eine gewöhnliche Zauberoper nach einem Märchen aus Wieland's Dſchinniſtan angelegt, ſpäter aber durch äußere Umſtände zu einer Verherrlichung des Freimaurerthums umgeſtaltet, iſt bühnengewandt, aber trivial, oft ſogar läppiſch. Die allbelebende Genialität und Erfindungstiefe Mozart's aber wußte aus dieſem Text ein Werk zu gewinnen, das erfüllt iſt von dem Zauber holder Märchenpracht und gemüthlichen Volkshumors, und dennoch zugleich der feierlich erhebende volltönende Ausdruck reinſter und idealſter Bildungshoheit iſt. Es iſt das volksthümlichſte deutſcheſte Werk Mozart's und zugleich ſein gedankentiefſtes. Die wunderbarſte Kunſt der Gegenſätze! Und noch wunderbarer iſt die hohe Kunſt und Gewandtheit, mit welcher der Künſtler ganz allmälich und innerlich folgerichtig von der ſüßen Innigkeit der Liebesſcenen und von der ergötzlichen Luſtigkeit Papagenos hinüberleitet zu der ehrfurchterweckenden Feierlichkeit der prieſterlichen Mächte. Das großartige Finale, unbedingt eines der unvergleichlichſten Muſikſtücke Mozart's, mit ſeinem milden Ernſt und leuchtendem Glanz, wie tief ergreifend ſchildert es das ſelige Glück der Eingeweihten, das aller Erdenbedrängniß enthobene Gottgleichſein. Es iſt das ätherreine Leben im Ideal, das der Grundgedanke der philoſophirenden Gedichte Schiller's iſt und das Schiller zu plaſtiſch dichteriſcher Geſtaltung bringen wollte, als er jene Idylle vom Eintritt des Herakles in den Olymp beabſichtigte, welche nur darum unterblieb, weil der Dichter ſich bald überzeugte, daß dieſe reine Ruhe und Heiterkeit der Vollendung die Grenze des dichteriſch Darſtellbaren überſchreite. Der Muſiker empfand naiv, was dem Dichter erſt das Ergebniß tief

philoſophiſcher Studien, der beglückende Abſchluß ſchwerer Bildungskämpfe war. Und die Muſik in ihrer elementaren Gefühlsinnerlichkeit vermochte, was die enger umgrenzte Natur der Dichtung ſich verſagen mußte.

Und dieſelbe Stimmung iſt auch die Stimmung des Mozart'ſchen Requiem, das ſelbſt in der Art ſeiner Inſtrumentirung der erhabenen Pracht und Feierlichkeit der Zauberflöte auf's engſte verwandt iſt. Bange Todesahnung und tröſtende Zuverſicht ſiegreicher Verklärung; der unvergängliche Ausdruck tief innerlichen und doch in ſich beruhigten Ringens.

Die Oper »la clemenza di Tito« iſt jetzt auf der Bühne faſt verſchwunden. Der Grund iſt unſchwer zu begreifen. Mozart macht in dieſer Oper, welche drei Monate vor ſeinem Tode, am 6. September 1791 zum erſten Mal bei der Krönung Kaiſer Leopold's II. in Prag zur Aufführung kam, eine zum Stil der italieniſchen opera seria zurückkehrende Bewegung. Umſonſt ſuchen wir nach der fein individualiſirenden Charakteriſtik, nach der erregenden Vermittlung der buntbewegten gegenſätzlichen Scenen und Situationen, die in den früheren Opern dem Meiſter die Liebe ſeiner Nation und die Bewunderung der ganzen Welt gewonnen; und ebenſo ſteht Titus auch weit zurück hinter der würdevollen Hoheit und der charakteriſtiſchen Beſtimmtheit des Stils zumal der Chöre, die uns den Idomeneus ſo werth machen. Bezeichnend iſt es, daß ſich aus dem Titus nur einige hervorragende Arien allgemein verbreitet haben, welche durch die Sängerinnen zu ſtehenden glänzenden Concertſtücken geworden ſind. Die Recitative ſind zum größten Theile, wie auch einige Stücke des Requiem von Mozart's Schüler Süßmeyr ergänzt worden.

Noch war das Requiem nicht vollendet, als Mozart am 5. December 1791 ſtarb, erſt fünfunddreißig Jahre alt. Unwillkürlich muß man an Rafael denken, an deſſen tiefen und ſchönheitsvollen Genius Mozart unabläſſig erinnert.

So wenig Goethe und Schiller ausgeprägt muſikaliſchen Sinn hatten, ſo war ſich doch namentlich Goethe aufs klarſte bewußt, wie Mozart durchaus das muſikaliſche Gegenbild ihres tiefſten eigenen Seins ſei. Als Schiller in ſeinem Streben nach reiner Kunſtform in einem Briefe vom 29. December 1797 die Hoffnung ausſprach, daß ſich, wie aus den Chören des alten Bacchusfeſtes, dereinſt vielleicht aus der Oper eine edlere Geſtalt der Tragödie entwickeln könne, antwortete Goethe, dieſe Hoffnung erfülle ſich im Don Juan in hohem Grade, das Stück aber ſei ganz iſolirt und durch Mozart's Tod ſei alle Ausſicht auf etwas Aehnliches vereitelt. Und noch in ſeinem höchſten Alter, am 12. Februar 1829, ſagte Goethe zu Eckermann: Mozart hätte den Fauſt componiren müſſen; die Muſik müßte im Charakter des Don Juan ſein.

Der Erbe dieſer großen Errungenſchaften war Beethoven.

Man erzählt, daß Mozart, als Beethoven im Winter 1786 als ſechzehnjähriger Jüngling vor ihm in Wien frei auf dem Klavier phantaſirte, zu den Umſtehenden lebhaft äußerte: »Auf Den gebt Acht, Der wird einmal in der Welt von ſich reden machen.« Dies Wort war prophetiſch. Beethoven wurde der Vollender der Haydn-Mozart'ſchen Epoche.

Ludwig van Beethoven, wahrſcheinlich von einer niederländiſchen Familie abſtammend, war am 17. December 1770 zu Bonn geboren; ſein Vater war kurfürſtlich-erzbiſchöflicher Kammerſänger. Schon im Knaben ſprach ſich ſein Beruf klar und entſchieden aus. Von ſeinem neunten Jahr leitete Beethoven's Studien der Hoforganiſt Neefe. Nach zweijährigem Unterricht durfte der raſch vorſchreitende Schüler wagen mit Variationen über einen Marſch, mit einigen Liedern und mit drei Klavierſonaten vor die Oeffentlichkeit zu treten. Dieſe Anfänge ſind reif und abgerundet in der Form, aber noch ohne Gehalt und tieferen Kunſtwerth. Im Jahr 1792, kurz nach

Mozart's Tode, wurde Beethoven von ſeinem Kurfürſten nach Wien geſendet; ſeine künſtleriſche Erziehung ſollte durch Haydn die letzte Ausbildung und Vollendung gewinnen. Des damals geſchätzten Operncomponiſten Johann Schenk kritiſche Anmerkungen zu Beethoven's Studienheften erweckten in ihm ein Mißtrauen gegen das Förderſame des Haydn'ſchen Unterrichts. Als Haydn nach England ging, wurde Albrechtsberger, der bewährte Kirchencomponiſt und Contrapunktiſt, ſein Lehrer.

Wien wurde Beethoven's zweite Heimath; Bonn hat er nicht wiedergeſehen.

Ueber Beethoven's Leben iſt wenig zu berichten. Es war ereignißlos. Beethoven lebte einſam und ſtill in ſich gekehrt; und zwar von Jahr zu Jahr mehr und mehr. Er, der die höchſten Ideen von Gott und Welt in ſich trug und am Ende ſeiner Laufbahn als ſein begeiſtertes Glaubensbekenntniß das »Seid umſchlungen Millionen, dieſen Kuß der ganzen Welt!« aus der Tiefe ſeines liebebedürfenden Herzens ſang, er hatte das Leid, grade in ſeiner nächſten Umgebung die bitterſten Erfahrungen zu machen; Argwohn und Mißtrauen ſchlichen ſich in ſeine hohe und reine Seele. Und er, der mit allen Fibern und Faſern ſeines Weſens im Reich der Töne wurzelte, er ſtand während der zweiten Hälfte ſeines Lebens unter dem Druck täglich wachſender Taubheit.

Glücklicherweiſe hatte ihm ein Gott gegeben, zu ſagen, was er denke und was er leide. Die Lebensgeſchichte Beethoven's iſt die Geſchichte ſeiner muſikaliſchen Thaten.

Beethoven iſt durchaus eine im Schiller'ſchen Sinn ſentimentaliſche Natur. Er war weit entfernt von der heiteren Leichtlebigkeit Haydn's und Mozart's; ſein Leben war ein ſinnendes grübelndes Leben in der Idee. Er, der Rheinländer, hatte die Bildung der deutſchen und franzöſiſchen Aufklärung in ſich aufgenommen; Klopſtock war der Führer ſeiner Jugend geweſen,

Shakeſpeare und Goethe und Schiller waren die Lieblingsdichter ſeiner Mannesjahre; die weitwirkenden Stimmungen der franzöſiſchen Revolution hatten ſeine ganze Seele erfüllt mit der flammenden Sehnſucht nach politiſcher Freiheit und Menſchenwürde. Bald in inniger Zerknirſchung erbebend vor der Macht und Herrlichkeit dieſer großen Ideenwelt, bald ſich zu deren ſonnenferner Höhe mit titaniſchem Trotz und aufrauſchenden Cherubſchwingen emporringend, iſt ihm die Muſik der naturnothwendige Erguß ſeiner überſchwenglich reichen Innerlichkeit, das ſich Verſenken in die Unausſprechlichkeit des Gemüthslebens, das energiſche Erſchauen und Erfaſſen der geheimſten und unergründlichſten Seelenzuſtände, die Verklärung und Verdichtung des bewegten ringenden Menſchenlebens zu dämoniſcher Kraft und Tiefe.

Oft iſt verſucht worden, das ſchöpferiſche Wirken Beethoven's in drei verſchiedene Perioden zu ſondern. Dieſe Verſuche ſind von Grund aus verfehlt. Bereits im erſten Beginn der erſtarkten Selbſtändigkeit zeigt ſich die überwältigende Eigenthümlichkeit Beethoven's in vollſter Schärfe und Klarheit, und ſie bleibt unverändert die gleiche bis an ſein Ende. Mögen auch die Motive einzelner beſtimmter Werke auf die Einwirkungen beſtimmter Zeitereigniſſe und perſönlicher Erlebniſſe zurückzuführen ſein, überall dieſelbe Grundſtimmung, daſſelbe Ziel, derſelbe Charakter, daſſelbe Wollen. Und auch nach der Seite der muſikaliſchen Form iſt die Entwicklungsgeſchichte Beethoven's ein ſo ununterbrochen und unaufhaltſam ſtürmiſches Fortſchreiten von Stufe zu Stufe, daß jede Sonderung in feſt abgegrenzte Zeitabſchnitte ſcheitern muß an dem völligen Mangel ſcharf markirter Unterſcheidungszeichen.

In der Eigenthümlichkeit Beethoven's war es tief bedingt, daß ſeine eigenſte Kunſtrichtung die Inſtrumentalmuſik wurde.

Und er führte die Inſtrumentalmuſik zu einer Vertiefung

und Erweiterung der Ausdrucksmittel, wie man sie vorher nicht geahnt hatte.

Es waren so seelenvoll innerliche, so dämonisch gewaltige Gedanken und Empfindungen, welche in Beethoven nach musikalischer Form rangen! Und es war in Beethoven ein so scharfer Zug nach Individualisirung, nach fester Thatsächlichkeit, nach Anschaulichkeit und Plastik! So sehr, daß er es liebte, seine Schöpfungen an ganz bestimmte äußere Erscheinungen und Begebenheiten anzuknüpfen; eine Gewohnheit, die für seine Nachfolger verhängnißvoll wurde. Beweis sind die Sonaten: op. 13 C moll (pathétique), op. 27 Cis moll, von der Tradition willkürlich mit dem Titel der Mondscheinsonate behelligt, op. 57 F moll (appassionata), op. 26 As dur mit dem Trauermarsch auf den Tod eines Helden, op. 81 Es dur (les adieux, l'absence et le retour); Beweis sind die Symphonien: op. 55 Es dur (eroica), op. 68 (pastorale), op. 91 das Tongemälde: Wellington's Sieg oder die Schlacht bei Vittoria, und die Ouvertüren zu Coriolan, zu Egmont, zu Leonore (Nr. 3); Beweis sind das »Rondo a capriccio« betitelt »Die Wuth über den verlorenen Groschen, ausgetobt in einer Caprice«, das Quartett op. 135 »Der schwergefaßte Entschluß« mit der Frage »Muß es sein« und der Antwort »Es muß sein!« Beweis ist endlich das Quartett op. 132 mit dem »Danklied der Gottheit, dargebracht nach schwerer Krankheit«. Und wie es ihn drängt, den flüssigen Tonstrom in das Bett fester Tonbilder zu leiten, die Unaussprechlichkeit des idealen Gemüthsinhaltes zu concretem Ausdruck zu verdichten, ja sogar aus dem blos instrumentalen Ausdruck wieder zurückzukehren zu der zugespitzteren Ausdruckssphäre des Begriffes und des Wortes, das offenbart sich vorzugsweise in der Phantasie op. 80 und in der neunten Symphonie; was in den reinen Instrumentalsätzen nur als ein über sich selbst hinausweisendes Suchen und Nichtfindenkönnen, nur als ein sehn-

ſuchtsvolles Drängen, Hangen und Bangen nach einem höheren unausdrückbaren Ziel wirkt, das findet ſeinen Abſchluß und ſeine höchſte Gipfelung in den von den Organen der Menſchenſtimmen geſungenen Dichtungen. Wie natürlich alſo, daß Beethoven durch dieſe dämoniſche Macht und Tiefe ſeines Gemüthslebens und durch den unverbrüchlichen Zug nach deren plaſtiſch zwingender Verwirklichung zu immer kühneren Problemen der muſikaliſchen Ausdruckserweiterung geführt wurde, ja daß er die Schranken ſeiner Kunſt bis an die alleräußerſten Grenzen menſchlichen Denk- und Empfindungsvermögens, oft ſogar über dieſe hinaus, mit nie ermüdender Rieſenkraft vorzurücken ſuchte!

Nur die genauſte Zergliederung aller Einzelheiten der Beethoven'ſchen Werke vermöchte genügend nachzuweiſen, wie dieſer gewaltige Geiſt, um für all den mächtigen Trotz und Stolz, für all die ſchmelzende Sehnſucht und Gluth der Liebe, für all die brennenden Zähren der tiefſten Zerknirſchung einen wenigſtens annähernden Ausdruck zu finden, die muſikaliſche Form bis zu unerhörteſter Dehnbarkeit ausſpannt und ſie mit dem glänzenden Strom ſeines Odems dergeſtalt zu durchſättigen weiß, daß ihre Grenzlinien ſich faſt in ätheriſche Durchſichtigkeit und Unkörperlichkeit auflöſen und verflüchtigen. Und aus demſelben und doch nie befriedigtem Streben nach innerem Genügen erklärt ſich auch die große Mannichfaltigkeit der Formgeſtaltung, die in jedem einzelnen Inſtrumentalwerke, zumal ſonatenartigen Charakters, von jeder Tradition unabhängig, ſich immer nur aus dem eigenſten Weſen heraus ganz individuell ſelbſtändig entfaltet; faſt jedes einzelne Werk erſcheint als Paradigma einer neuen Grundform, deren weiterer Ausbau der Nachwelt vorbehalten und nahegelegt iſt. Die leere Phraſe, welche bei Haydn und Mozart noch guirlandenartig und ſpielſelig die das Ganze vollendenden Gegenſätze durchrankt und umwindet, iſt bei Beethoven reichen und organiſch entwickelten Ueberleitungsſätzen gewichen. Die Coda,

welche bei den Vorgängern ganz übergangen oder knapp abgefertigt wird, bietet ihm den erwünschten Raum, um den Reichthum seines Bedürfens im Feuerglanz seiner Phantasie leuchten zu lassen. Zu ganz neuer Bedeutung erhob er das Menuett der cyklischen Sonatenform. Er streifte ihm den Charakter des Rococotanzes völlig ab und sprach in dem zum Scherzo umgeschaffenen Satze die Fülle seines sprudelnden Humors in allen Schattirungen aus, vom tändelnden Scherz bis zur eigensinnigen Laune, von sanfter Elegie bis zur wildesten Leidenschaft. Und steht Beethoven auch im Großen und Ganzen, namentlich in denjenigen Werken, welche eine Anlehnung an Haydn und Mozart nicht verkennen lassen, auf demselben Boden stilistischer Grundsätze wie seine großen Vorgänger, so gründet er doch die im Gegensatz zu Bach und Händel freigewordene Melodie bald mehr und mehr auf harmonisch bewegte Unterlagen, die zu gelenk polyphonen Stimmgeweben ausgesponnen werden; ja in seinen symphonischen Werken und in den späteren Klaviersonaten erscheinen die Stimmen zu selbständigen Individualitäten erhoben, die oft mit rücksichtslosester Freiheit nebeneinander und ineinander verschlungen einherschreiten, oft sogar, wie z. B. im letzten Satz der B dur-Sonate op. 106, in der großen Fuge für Saiteninstrumente und anderen ähnlichen Sätzen, sich gegeneinander in zänkischen Widerspruch stellen.

Sicher ist nicht zu leugnen, daß Beethoven, ebenso wie Michel Angelo, oft in Gefahr ist, mit seinen tollkühnen Wagnissen die feine unüberschreitbare Grenzlinie des künstlerisch Erlaubten zu überschreiten. Je später desto häufiger treten eigenlaunige Manierirtheiten hervor, die den früheren Werken fremd sind. Je gewaltsamer in den polyphonischen Sätzen jede einzelne Stimme die Aufmerksamkeit an sich reißt, desto mehr wird stellenweise die Möglichkeit klar verständlicher Gesammtwirkung beeinträchtigt. Jedoch grade angesichts unserer modernsten Musikwirren,

deren Vorkämpfer ſich ſo gern auf das zielzeigende Vorbild Beethoven's berufen, iſt mit nachdruckvollſter Beſtimmtheit hervorzuheben, daß Beethoven die von Haydn und Mozart feſtgeſtellte Kunſtform nicht zerbrach, ſondern ſie erfüllte und vollendete. Und am allerwenigſten hat Beethoven unternommen, mit den Wirkungen der bildenden Kunſt und der Dichtkunſt in fruchtloſen Wetteifer zu treten. Freilich hat er ſich in dem Schlachtgemälde »Wellington's Sieg«, das ausdrücklich als Tongemälde bezeichnet iſt, und dann noch einmal in der Paſtoralſymphonie, dazu herbeigelaſſen, gradezu durch muſikaliſche Malerei und charakteriſche Verwendung muſikaliſcher Combinationen, welche die Vorſtellung entſprechender Naturlaute zu vergegenwärtigen geeignet erſcheinen konnten, beſtimmte Geſchichts- und Naturereigniſſe nachahmend vorführen zu wollen; doch ſtehen dieſe beiden Werke vereinzelt, und er entfernt ſich nirgends, nicht in einem einzigen Takte, beſonders nicht in der Paſtoralſymphonie, von der eigentlich muſikaliſchen Formentfaltung. Die beigefügten Erklärungen der poetiſchen und maleriſchen Abſichten ſind für Genuß und Verſtändniß nicht nur entbehrlich, ſondern mehr läſtig als förderlich.

Wie wäre es möglich, hier in das Einzelne dieſer gewaltigen Welt einzugehen?

Höchſt bezeichnend für den Stil und die Eigenthümlichkeit Beethoven's iſt es, daß weitaus die Mehrzahl ſeiner Werke Klaviercompoſitionen ſind. Sie ſind entweder für das Klavier allein zu zwei oder zu vier Händen geſchrieben, oder in der mannichfaltigſten Vereinigung mit Saiten- oder Blasinſtrumenten, oder mit Saiten- und Blasinſtrumenten in Duos, Trios, Quartetten und einem Quintett; mit Orcheſter in Concerten und einem Rondo; endlich auch mit Orcheſter und Chor in der Phantaſie op. 80, der Vorläuferin der Symphonie mit Chören. Das Klavier, welches Beethoven ſelbſt mit einer vorher nicht erhörten

Virtuosität zu behandeln wußte, ist der Entfaltung subjectiver Freiheit und der verwickeltsten harmonischen Complicationen am meisten entgegenkommend.

Seine eigenste Welt des Ausdrucks aber hat sich Beethoven in seinen symphonischen Werken geschaffen. Neun Symphonien, elf Ouvertüren, die Schlacht bei Vittoria, die Musik zum Egmont, das Ballet »Die Geschöpfe des Prometheus«, einige Märsche. Die Symphonie ist die umfassendste Form der reinen Instrumentalmusik; zu der Massenentfaltung, durch welche das Orchester alle Einzelinstrumente überragt, tritt die Fülle der Klangcombinationen, die von Beethoven in einer Weise gehandhabt werden, daß seinen Entdeckungen gegenüber die Schöpfungen Haydn's und Mozart's nur wie schüchterne Versuche erscheinen. Hier ist der volle und ganze Beethoven, seine machtvolle Hoheit, sein grübelnder düsterer Ernst, sein grollender Zorn, sein die Welt zum Kampf herausfordernder Titanismus, seine stolze Siegeswonne, seine Verzweiflung, sein unstillbares ergreifendes Ausschauen nach Trost und Rettung. Eine ganze Welt schwerster Kämpfe und Siege und Niederlagen liegt zwischen der C moll-Symphonie, die das »Der Mensch ist frei und wär er in Ketten geboren« so markvoll verkündet, und zwischen der letzten Symphonie, der neunten. Trefflich sagt Otto Jahn (Aufsätze über Musik. 1866. S. 229) von diesem schmerzvollsten Schwanengesang Beethoven's: »Wir sehen ihn, wie er mit aller Kraft und Entschlossenheit eines energischen Willens den Riesenkampf gegen die Verzweiflung unternimmt, wie er, um sich zu retten, zum Humor flüchtet und in einer frommen Ergebung und Resignation, die ihn wie eine Glorie verklärt, sich unter die höhere Hand beugt. Aber von neuem erhebt sich lauter und gewaltsamer der Sturm im Inneren, und was ihm Trost gebracht, verschwindet unter den andringenden Wogen; übermächtig ringt sich die Sehnsucht nach der Freude hervor, und wie das Zauberwort erklingt,

da brauſt und wogt der entfeſſelte Strom dahin, endlos, unaufhaltſam. Und hat er ſie gefunden, die Freude? Ach nein! Das erfüllt uns mit ſo tiefer Wehmuth, daß in allem Jubel und Jauchzen, in der erhabenſten Verzückung, im ausgelaſſenſten Taumel, die wahre Freude doch nicht erklingt; dem naht ſie nicht mehr, der ſie ſuchen muß. — Als die neunte Symphonie zum erſten Mal in Wien aufgeführt wurde, brach das gefüllte Haus in Jubel aus, der Meiſter gewahrte es nicht, er hatte ſich umgewendet und hörte von dem lärmenden Beifall nichts; man mußte ihn aufmerkſam machen, daß er danke. Wie ein elektriſcher Schlag traf die von dem Kunſtwerk begeiſterte Menge der Anblick des Künſtlers, der von ſo ſchwerem Unglück heimgeſucht war. Wir ſehen ſein greiſes Haupt nicht, aber heute wie damals empfindet der von den mächtigen Tongebilden entzückte Hörer tief im Herzen den Schmerz einer mit ſchweren Leiden kämpfenden und ringenden großen Seele.«

Längſt ſind die Symphonien das Eigenthum der Nation geworden. Und nicht minder eingebürgert ſind die zahlreichen Werke im Concert- und ſogenannten Kammerſtil. Wer hätte die Klavierconcerte, das Concert für die Violine, die beiden Romanzen für daſſelbe Inſtrument, die ſechzehn Quartette für Saiteninſtrumente, das Septett, die Sextette und Quintette u. ſ. w. gehört, ohne im Innerſten mächtig ergriffen ſich von ihren warmblütig pulſirenden Tonwellen hoch emportragen zu laſſen über ſich ſelbſt und über die ſtauberfüllte Alltagswelt!

Zuletzt noch ein Blick auf Beethoven's Geſangmuſik.

Das Verzeichniß der Werke Beethoven's führt eine bedeutende Anzahl veröffentlichter Lieder und Geſänge auf. Am hervorragendſten ſind der Liederkreis »An die ferne Geliebte«, die geiſtlichen Lieder von Gellert, »Adelaide« und die eigenthümlich melodiſchen ſchottiſchen Geſänge mit Begleitung des Klaviers, der Violine und des Violoncells.

Unter den größeren Geſangswerken mit Orcheſter nimmt unbeſtritten das opernhafte Oratorium »Chriſtus am Oelberg« den geringſten Rang ein. Der Heiland, ſeiner Göttlichkeit entkleidet, iſt ſchwächlich, ſüßlich ſentimental; in ähnlichem Stil iſt die Partie des Petrus gehalten, der als Baß freilich mehr einem bramarbaſirenden Poltron in der Oper gleicht. Nicht nur an die Form der Oper band ſich Beethoven in dieſem Oratorium, ſondern er ließ ſich ſogar zu leeren Phraſen und zu gehaßten Zugeſtändniſſen an die Sänger herab. Es iſt ein gänzlich verunglücktes Werk.

Wie ganz anders ſpricht ſeine Innerlichkeit aus ſeinen beiden Meſſen! Freilich iſt auch hier nichts von Hingebung an den göttlichen Troſt im Sinn der Kirche; aber Beethoven dichtet einen neuen Inhalt in die alten Textworte, welcher ſie zum Ausdruck ſeines eigenſten künſtleriſchen Wollens und Bedürfens macht. Seine Missa solemnis in D dur ſteht da wie ein göttliches Myſterium, das uns in der weihevollſten mächtigſten Sprache der menſchlichen Seele mit den Ahnungsſchauern der geheimnißreichen Unendlichkeit durchglüht und durchzittert. Beethoven ſelbſt erklärt dieſes Werk für ſeine höchſte Leiſtung; und mit vollem Recht. Eine tiefpoetiſche Symbolik verdichtet den Inhalt der einzelnen Hochamtsakte zu dramatiſch plaſtiſchen Scenen und Handlungen; ſo das Kyrie und alle die Momente im Credo, welche geſchichtliche Thatſachen aus dem Leben des Erlöſers vergegenwärtigen, wie das incarnatus est, passus sepultus sub Pontio Pilato et resurrexit, und viele andere. Dazwiſchen ergießt ſich der Strom lyriſcher Empfindung in Chorgeſängen und in Einzelgeſängen mit einer ſiegenden Gewalt und Großheit, wie in den Fugen, mit einer hinreißenden ſchmelzenden Wärme und Innigkeit wie im benedictus und agnus Dei, daß wir im lichtvollſten Aether reiner Göttlichkeit zu athmen und zu ſchweben wähnen. Und wenn er im dringenden Flehen um Frieden »dona nobis pacem«

ſich rings von feindſeligen Mächten umzüngelt ſieht, die dieſes höchſte Gut ihm zu rauben drohen, und wenn er nun dieſen dämoniſchen Widerſachern Ausdruck verleiht durch nur unheimlich nur leiſe angedeutete Kriegstrompeten und grollende haſtige Paukenſchläge, wenn darauf individualiſirte Stimmen hilfeflehend im ungebundenen Stile des Recitativs einfallen, und der Chor als Ausdruck der geſammten Menſchheit mit zitternder Angſt ſein »Miserere nobis« dazwiſchenwirft, ſo mag man dieſe Abweichung von dem überlieferten Stil der Meſſe als Laune und Verirrung rügen, die zwingende Macht des Eindrucks wird ſolche kleingeiſtige Kritik widerlegen.

Von ähnlicher Macht der Wirkung iſt, um kleinere dramatiſche und choriſche Werke zu übergehen, auch die Oper Fidelio. Im Jahr 1803 begann Beethoven das Werk; am 20. November 1805 wurde es zum erſten Mal am Theater an der Wien aufgeführt, erfolglos. Im März 1806 erſchien es abermals auf der Bühne, aber auf zwei Akte verkürzt; der Erfolg war nicht günſtiger. Erſt am 20. März 1814 erfolgte die Wiederaufnahme in erneuter dritter Bearbeitung. In dieſer dritten Bearbeitung iſt die Oper auf allen deutſchen Bühnen heimiſch geworden.

Nicht weniger als vier verſchiedene Ouvertüren hat Beethoven nach und nach für die verſchiedenen Bearbeitungen geſchrieben. Die vierte Ouvertüre, in E dur, als die letzte und endgiltig feſtgeſtellte, iſt mit Recht die bei theatraliſchen Vorſtellungen allgemein eingeführte; die drei früheren Ouvertüren, ſämmtlich in C dur, ſind, beſonders die überwältigende dritte, oft wiederholte und jederzeit mit allgemeinſter Begeiſterung begrüßte Concertſtücke.

Auch als Operncomponiſt wurzelt Beethoven durchaus in Mozart. Gleich dieſem verlangt er, daß in der Oper das Drama einzugehen habe in die Forderungen der Muſik; nicht umgekehrt. Aber er, der ſeinem ganzen Weſen nach vorwaltend Lyriker iſt,

wenn auch großartigſter, ſtellt auch in der Oper das lyriſch Innerliche über die dramatiſche Charakteriſtik. Und er, der für ſeine tiefbewegte überreiche Innerlichkeit nur in der für ſich beſtehenden reinen Inſtrumentalmuſik den angemeſſenſten Ausdruck finden konnte, behandelt auch die Oper weſentlich als ſymphoniſche Dichtung, in welcher die handelnden Perſonen des Dramas zu den mechaniſchen Inſtrumenten des Orcheſters ein coordinirtes Verhältniß eingehen und die Charakteriſtik des Orcheſters ebenſo hervorragend in den Verlauf der Handlung eingreift wie die Charakteriſtik der Handelnden ſelbſt. Aber innerhalb dieſer Formeigenthümlichkeit iſt Beethoven's Fidelio eines der unvergleichlichſten und unvergänglichſten Meiſterwerke, ganz und gar deutſch in der Empfindung, von erſchütternder Gewalt der Leidenſchaft, von heroiſcher Kraft und Größe, und von einer eindringlichen Markigkeit der Muſikſprache, wie ſie eben nur Beethoven erfinden und durchführen konnte.

Beethoven hat keine zweite Oper geſchrieben; er fand keinen Text, der ſeinen Anforderungen genügte. Lange Zeit hat er ſich mit dem Gedanken einer Compoſition des Goethe'ſchen Fauſt getragen.

Ludwig van Beethoven ſtarb am 26. März 1827.

Mit ihm ſchied der letzte große Klaſſiker der deutſchen Muſik.

Es folgte eine andere Entwicklungsreihe deutſcher Muſiker, welche mit den Beſtrebungen der romantiſchen Dichter dieſelbe tief innere Verwandtſchaft hat wie die Muſik Mozart's und Beethoven's mit der Dichtung Goethe's und Schiller's.

Wenn wir bedenken, wie ſcharf ausgeprägt bei den romantiſchen Dichtern die katholiſirenden Neigungen waren, von welcher Tragweite dieſe katholiſirenden Neigungen für alle Zweige der bildenden Kunſt wurden, und wie nahe grade der Muſik Lockungen dieſer Art lagen, ſo hat es etwas überaus Ueberraſchendes,

daß in der Muſik dieſer Neukatholicismus keinen Eingang gewann.

Die Muſik hielt ſich nur an das Geſunde der Romantik, an ihre Vorliebe und Begeiſterung für das naturwüchſig Volksthümliche.

Franz Peter Schubert (1797 — 1828), ein Wiener, war eine jener ächten Künſtlernaturen, die, bedrückt durch äußerſte Dürftigkeit und ohne jegliche Aufmunterung durch irgend redenswerthe Erfolge, dennoch in ſtiller Treue, in uneigennütziger demuthsvoller ſelbſtverleugnender Hingebung ihr ganzes Sein an die Kunſt ſetzen. In kurzer Lebenszeit hat er eine große Anzahl auch größerer Werke geſchrieben, Opern und Symphonien; in glühendſter Verehrung Beethoven's, ganz im Stillen, unbekümmert um Erfolg oder Mißerfolg. Er iſt unter den Nachfolgern Beethoven's eine der hervortretendſten Erſcheinungen. Berühmt und in gewiſſem Sinn epochemachend iſt er aber vorzugsweiſe durch ſeine Lieder geworden. Er zuerſt hat innerhalb des Kunſtliedes wieder den ſchlichten Naturton des Volksliedes gefunden. Erſt ein Jahrzehnt nach Schubert's Tod gewannen dieſe Lieder Verbreitung und liebevolle Aufnahme; ſie ſtehen den Anſchauungen der Gegenwart näher als der ganz und gar von Beethoven's Wirkſamkeit beherrſchten Zeitepoche. Jetzt weiß Jeder, daß dieſe Lieder in ihrer volksthümlichen Charakteriſtik ein Vorbild ſind für alle Zukunft.

Jedoch der Bedeutendſte unter allen muſikaliſchen Romantikern war Karl Maria von Weber, geboren am 18. December 1786 zu Eutin, geſtorben am 5. Juni 1826 auf einer Concertreiſe in London.

Karl Maria von Weber's Jugend war unter der Leitung eines abenteuernden Vaters die Geſchichte unſtäter Kreuz- und Querzüge, planlos, ohne Ziel und bewußten Zweck, den Anforderungen einer geordneten Erziehung und Heranbildung wenig

ntſprechend. Aber dieſe abenteuerlichen Fahrten führten ihn zu er Quelle, aus welcher er den Inhalt ſchöpfte, der ihn ſpäter em Herzen des deutſchen Volks ſo nahe brachte; in den Jahren, n denen das jugendliche Gemüth allen Eindrücken am zugängichſten iſt, lernte er die deutſchen Lande kennen und lieben, ernte er das Leben des Volks in allen Schichten mit geſundem luge anſchauen und verſtehen, gewann er einen Schatz unmittelaren Wiſſens, wie er es ſich aus keinem Lehrbuch, aus keiner unſtgrammatik hätte aneignen können. Abt Vogler, der beannte fahrende Orgelvirtuoſe, war ſein Lehrer; aber mehr als n deſſen Schule lernte Weber in der Schule der Praxis als apellmeiſter in Breslau, in Karlsruhe in Schleſien, in Stuttart, München, Prag, und ſeit 1817 in Dresden, wo er neben er beſtehenden italieniſchen Oper eine deutſche Oper zu organiſiren beauftragt war.

Gewiß haben Mozart und Beethoven das Recht höchſten Ruhmes, wenn von der Herrlichkeit deutſcher Muſik die Rede iſt. Doch ein großer urſprünglicher Zug iſt Weber eigen und ausſchließlich angehörig; Weber iſt der volksthümlichſte, der deutſcheſte unſerer großen Tondichter.

Taſtend und ſuchend hatte Weber in ſeiner Jugendzeit die verſchiedenſten Richtungen und Tonweiſen angeſchlagen; er hatte keine gefunden, in welcher ſeine volle Eigenthümlichkeit lag. Da ntzündeten die großen Bewegungen der Zeit blitzartig ſeinen Genius. Er gab Theodor Körner's Liedern die muſikaliſchen Weiſen, und mit dieſen gewaltigen Melodien ſtürmte Deutſchlands Jugend in den letzten großen Freiheitskrieg; mit ſeiner gewaltigen Schöpfung »Kampf und Sieg« feierte Deutſchland ſeine nationale Wiedergeburt.

Und als in den erſten Jahren des langentbehrten ſüßen Friedens die einſchmeichelnden Melodien der Italiener die deutſchen Bühnen beherrſchten, da war es vor Allem Weber, welcher

dem Fremden gegenüber das Banner der deutſchen Muſik aufrecht erhielt und zu glänzendſtem Sieg führte.

»Der Freiſchütz«, die erſte rein deutſche Oper, ſtellt ſich mitten hinein in das warmpulſirende Leben des Volkes, in ſeine Luſt und ſein Leid, in die ewig junge altdeutſche Volksſage mit ihrem Zauberglauben und ihrer holden Wald- und Naturfriſche. In »Precioſa« erſteht die ſüße Luſt des Wander- und Vagabundenlebens. »Euryanthe«, das unbeſtritten reifſte und ſtilvollſte Werk Weber's, umfängt uns mit dem unverlierbaren Reiz mittelalterlicher Minne und Ritterlichkeit. Im »Oberon« erſchließt ſich die liebliche Wunderwelt des Feen- und Elfenmärchens. Und dies Alles geſchieht mit einer Kraft der dramatiſchen Charakteriſtik und mit einer Anmuth und Fülle der reichſten Melodiengeſtaltung, daß wir in Wahrheit ſagen können, was individuelle Färbung, was Localton in der Muſik iſt, das haben wir erſt durch Weber erfahren und empfunden.

Von Weber's reinen Inſtrumentalwerken ſind beſonders hervorzuheben ſeine Klavierſonaten, das Concertſtück: die Aufforderung zum Tanz, mehrere Hefte Variationen und zwei Polonaiſen, als Orcheſtercompoſitionen die Ouvertüre zu der unvollendeten Oper »Der Beherrſcher der Geiſter« und die Jubelouvertüre. Dazu eine große Anzahl anmuthiger Geſänge für eine Singſtimme mit Klavierbegleitung.

Es iſt in Weber nicht mehr die Höhe der großen muſikaliſchen Klaſſiker. Der geiſtige Gehalt iſt geringer; die Form verliert ſich zuweilen in Tollkühnheiten und Abſonderlichkeiten, die mit den ewigen Geſetzen des einfach Schönen ſchwer in Einklang zu bringen ſind. Aber weil Weber ſo unmittelbar aus der Volksphantaſie ſchöpfte, drang er ſo tief in das Volk ein. Weil Weber das geheimſte und tiefſte Sehnen der Vaterlandsliebe, die ſchlichte Innigkeit und Naturfreude, die ſinnige Romantik des deutſchen Volksgemüthes in der klangreichſten und

faßlichſten Melodie ausſprach, fand ſich das deutſche Volksgemüth in Weber wie in keinem anderen ſeiner großen Tondichter wieder.

Was die romantiſchen Dichter wollten, aber nicht konnten, das wollte Weber auch, und konnte es.

Zehntes Kapitel.

Die letzte Lebensepoche Goethe's. 1806—1832.

Goethe's politische Stellung.

Kaum war der erste Schmerz über Schiller's Tod in Goethe verharscht, als die Napoleonischen Kriege über Deutschland hereinbrachen.

Auch für die Geschichte des deutschen Bildungslebens war das Jahr 1806 eine sehr bedeutende Wendung. Der Deutsche wurde sehr unsanft aus seinem politischen Schlummer geweckt.

Es kam die Noth und die Schmach der entsetzlichen Fremdherrschaft, es kamen die ewig ruhmreichen Tage der großen Befreiungskriege, es kam infolge der errungenen Siege das Verlangen des Volks nach der Verwirklichung des von den Fürsten feierlich zugesagten Verfassungslebens, es kam die Niedertracht der Metternich'schen Restaurationspolitik. Staatswesen, Gesellschaft, Sitte und Denkart war in wenigen Jahrzehnten von Grund aus verändert.

Fortan gab es auch in Deutschland wieder politisches Denken und Wollen, politischen Haß, politische Begeisterung.

Goethe stand in dieser neuen Welt wie ein Fremder. Es

ist bekannt, wie tief es die erregten Zeitgenossen schmerzte, daß er, der Größte aller Deutschen, kein Herz hatte für ihre heiligsten Bestrebungen, daß er kühl ablehnend war gegen den hochherzigen Aufschwung der Freiheitskriege, daß er sich unter die Gegner der unverweigerlichen Volksrechte stellte. Und noch heut gehen im Munde der Menge, welcher die eigenste Größe Goethe's verschlossen ist, über dieses Verhalten die gehässigsten Lästerungen.

Wer möchte nicht wünschen, daß es anders gewesen sei! Nur muß man sich trotzalledem hüten, bei Goethe von Mangel an Vaterlandsliebe, von Mangel an Liebe zum Volk zu sprechen.

Den größten Theil der Schuld trägt Goethe's scharf ausgeprägte Eigenthümlichkeit. Wie hätte seine ganz und gar nur auf ruhige Bildung gestellte Natur jetzt eine andere sein können als sie 1789 bei dem Ausbruch der französischen Revolution war! Was Goethe von seiner Theilnahme an der Campagne in Frankreich aus dem Jahr 1792 berichtet, daß er sich mitten im störendsten Kriegsgetümmel leidenschaftlich in seine Naturstudien warf, das wiederholte sich auch jetzt wieder in der Napoleonischen Zeit, und zwar, wie die Tag- und Jahreshefte ausdrücklich bezeugen, mit bewußtem Eigensinn; nur daß jetzt zu den Naturstudien auch die ausgebreitetsten Literaturstudien traten, vornehmlich orientalische. Aber fast ebensosehr als das angeborene Naturell Goethe's ist auch die politische Anschauungsweise des achtzehnten Jahrhunderts in Anschlag zu bringen, unter deren bestimmendem Eindruck Goethe erwachsen war und die noch immer mächtig in ihm nachwirkte. Goethe war ein Siebenundfünfzigjähriger, als die ersten schweren Niederlagen Deutschlands erfolgten; Goethe stand an der Schwelle des Greisenalters, als die letzten Entscheidungsschlachten geschlagen wurden und kurz darauf die ersten deutschen Verfassungskämpfe entbrannten. Die Begeisterung der Freiheitskriege verstand er nicht, weil er in jenen

ſtaatloſen weltbürgerlichen Geſinnungen und Ideen lebte, die für die Größe und Schwäche der deutſchen Aufklärungsbildung ſo bezeichnend ſind; gegen das Drängen des Volks auf ſelbſtthätige Betheiligung an den höchſten Anliegen des Staatslebens war er ungerecht, weil ſein Regierungsideal in den Ueberlieferungen und Gewohnheiten des durch Friedrich den Großen aufgekommenen aufgeklärten Despotismus lag.

Zuerſt war auch Goethe, obgleich von Anbeginn ein Bewunderer Napoleons, von den vordringenden franzöſiſchen Eroberungen aufs tiefſte betroffen. Die Unglückstage von Jena und Auerſtädt erfüllten ihn mit Schreck und mit Zorn. Durch den frechen Uebermuth ſeiner franzöſiſchen Einquartierung war er in perſönliche Lebensgefahr gekommen; der Herzog, der auf Seite der Preußen ſtand, war von dem Groll Napoleons aufs ärgſte bedroht. Es iſt ſehr bezeichnend, daß Goethe grade jetzt mit ſeiner langjährigen Freundin die Ehe ſchloß; bei der allgemeinen Unſicherheit der Dinge wollte er ihr und dem Sohn die geſetzliche Anerkennung ſichern. Und ein wahrhaft rührendes Zeugniß ſeiner warmen und treuen Anhänglichkeit an den Herzog iſt ein Geſpräch Goethe's aus dieſer Zeit, welches Johannes Falk in ſeinen Aufzeichnungen über ſeinen Umgang mit Goethe (S. 116) überliefert hat. »Was wollen denn dieſe Franzoſen?« rief Goethe in heftigſter Erregung. »Sind ſie Menſchen? Warum verlangen ſie gradwegs das Unmenſchliche? Was hat der Herzog gethan, was nicht lobens- und rühmenswerth iſt? Seit wann iſt es denn ein Verbrechen, ſeinen Freunden und alten Waffenkameraden im Unglück treu zu bleiben? Warum muthet man dem Herzog zu, die ſchönſten Erinnerungen ſeines Lebens, den ſiebenjährigen Krieg, das Andenken an Friedrich den Großen, der ſein Oheim war, kurz alles Ruhmwürdige des uralten deutſchen Zuſtandes, woran er ſelbſt ſo thätig Antheil nahm und wofür er zuletzt noch Krone und Scepter aufs Spiel ſetzte, dem neuen Herrn zu Gefallen wie ein ver-

rechnetes Exempel plötzlich über Nacht mit einem naſſen Schwamm von der Tafel ſeines Gedächtniſſes wegzuſtreichen? Steht denn Euer Kaiſerthum von geſtern ſchon auf ſo feſten Füßen, daß Ihr keinen, gar keinen Wechſel des menſchlichen Schickſals in Zukunft zu befürchten habt? Ich ſage Euch, der Herzog ſoll ſo handeln wie er handelt, er muß ſo handeln! Ja, und müßte er darüber Land und Leute, Krone und Scepter verlieren, wie ſein unglücklicher Vorfahr, ſo ſoll und darf er doch um keinen Preis von dieſer edlen Sinnesart und von Dem, was ihm Menſchen- und Fürſtenpflicht in ſolchen Fällen vorſchreibt, abweichen. Unglück! Was iſt Unglück? Das iſt ein Unglück, wenn ſich ein Fürſt Dergleichen von Fremden in ſeinem eigenen Hauſe muß gefallen laſſen. Und wenn es auch dahin mit ihm käme, wohin es mit jenem Johann Friedrich einſt gekommen iſt, ſo ſoll uns auch Das nicht irremachen, ſondern mit einem Stecken in der Hand wollen wir unſern Herrn, wie Lucas Cranach den ſeinigen, ins Elend begleiten und treu an ſeiner Seite ausharren. Die Kinder und Frauen, wenn ſie uns in den Dörfern begegnen, werden weinend die Augen aufſchlagen und zueinander ſprechen: Das iſt der alte Goethe und der ehemalige Herzog von Weimar, den der franzöſiſche Kaiſer ſeines Thrones entſetzt hat, weil er ſeinen Freunden ſo treu im Unglück war.« Falk ſetzt hinzu, daß dem Dichter dabei die Thränen aus den Augen ſtürzten. Und nachdem er ſich wieder gefaßt hatte, fuhr er fort: »Ich will in alle Dörfer und in alle Schulen ziehen, wo irgend der Name Goethe bekannt iſt. Die Schande der Deutſchen will ich beſingen und die Kinder ſollen mein Schandlied auswendiglernen, bis ſie Männer werden und damit meinen Herrn wieder auf den Thron hinauf- und Euch von dem Euren herunterſingen. Ja ſpottet nur des Geſetzes, Ihr werdet zuletzt doch an ihm zu Schanden werden! Komm an, Franzos! Wenn Du dieſes Gefühl dem

Deutſchen nimmſt oder es mit Füßen trittſt, ſo wirſt Du dieſem Volk bald ſelbſt unter die Füße kommen«.

Als aber die deutſche Sache immer verwickelter und verzweifelter wurde, lebte ſich Goethe allmälich in eine andere Betrachtungsweiſe ein. Schlag kam auf Schlag. Das deutſche Reich war aufgelöſt. Preußen war unterjocht, der Rheinbund war gegründet, Rußland und Frankreich waren verbündet und planten Theilung der Weltherrſchaft, Oeſtreich war erniedrigt und mußte ſeine Erniedrigung durch die Verheirathung einer öſtreichiſchen Prinzeß mit Napoleon beſiegeln. Napoleon ſtand auf dem Gipfel ſeiner Macht. Die Wiedergeburt eines ſelbſtändigen Deutſchlands ſchien unmöglich. Nirgends ein rettender Ausweg, nirgends ein Strahl der Hoffnung. Dort die dämoniſche Großartigkeit des unvergleichlichen Helden, ſeine unerſchöpfliche Genialität und Willensſtärke, ſeine unbezwingliche Siegerkraft; hier nichts als der erbärmlichſte Kleinmuth, bis zum abſcheulichſten gegenſeitigen Verrath geſteigerte dynaſtiſche Eigenſucht, Mangel an allem Gefühl innerer Zuſammengehörigkeit. Man kann nicht ſagen, daß Goethe zu Napoleon überging; aber er glaubte an die Unwandelbarkeit ſeines Sterns, er hielt ihn für den Mann des Schickſals. Es ſchien, als ſolle das überkommene kosmopolitiſche Ideal eines allgemeinen Menſchheitsbundes erfüllt werden. Goethe ſuchte ſich, wie er ſelbſt ſpäter einmal gegen Eckermann äußerte, über die Beſonderheiten der Nationen zu ſtellen, und träumte in flauer Verkennung aller thatſächlichen Verhältniſſe von einem allgemeinen Weltreich, von einem feſten Völkerbund, unter der Führung Frankreichs. In unbegreiflicher und unverzeihlicher Selbſttäuſchung überſah er, daß von Seiten des Siegers die Auffaſſung dieſes allgemeinen Völkerbundes eine völlig andere war, daß es ſich für Deutſchland nicht um Gleichberechtigung handele, ſondern um ſchimpfliche Unterwerfung.

Nur mit ſchmerzlichem Widerwillen kann man das Huldigungsgedicht leſen, das Goethe im Juli 1812 in Karlsbad der Kaiſerin von Frankreich darbrachte. Aber es iſt wichtig als Goethe's Glaubensbekenntniß. »Was Tauſende verwirrten, löſt der Eine!« »Worüber trüb Jahrhunderte geſonnen, er überſieht's im hellſten Geiſteslicht.« »Der Alles wollen kann, will auch den Frieden.«

Und dieſe Betrachtungsweiſe war es auch, die ihn in Banden hielt, als ihn bereits die flammende Begeiſterung der beginnenden Freiheitskriege umwogte. Endlich war das heiß Erſehnte, das Unerwartete geſchehen. Napoleon's Stern war im Sinken. Sein einſt ſo ſtolzes Heer war auf den Eisfeldern Rußlands vernichtet. Wie eine unhemmbare Naturkraft erhob ſich der Zorn des Volkes, der unerträglichen Knechtſchaft ein Ende zu machen. Man ſah auch in Deutſchland Das, weswegen es allein werth iſt, zu leben, daß die Menſchen all ihr Sein, ihr Gut und Blut, mit freudigſter Hingebung an einen einzigen großen Zweck ſetzen. Es war die Begeiſterung von Marathon und Salamis. Goethe durchſchaute die Unzuverläſſigkeit der Kabinette und unterſchätzte die Bedeutung des erwachten Volksgefühls. Er blieb kalt und theilnahmlos. »Schüttelt nur an Euren Ketten! Der Mann iſt Euch zu groß, Ihr werdet ſie nicht zerbrechen!« Dem Sohn, der ſich, wie es ſeinem Alter geziemte, unter die Schaar der Freiheitskämpfer ſtellen wollte, verbot Goethe, dem Ruf der Ehre und der Pflicht zu folgen. Die ungeheuerſten Weltereigniſſe von Moskaus Brand bis Waterloo gehen vorüber, ohne in Goethe's Briefen erwähnt zu werden. Und als nun endlich Napoleon geſtürzt war und Deutſchland und Europa in neuer Daſeinsfreude wieder frei aufathmete, ſchrieb Goethe, da er die an ihn ergangene Aufforderung nicht ablehnen konnte, jenes kühl vornehme begeiſterungsloſe Feſtſpiel Epimenides, das die Zeitgenoſſen aufs tiefſte verletzte

und das noch heut jedem warmen Vaterlandsfreund ein Aergerniß iſt.

Es iſt nicht ſchwer, die ausreichende Erklärung dieſes unliebſamen Benehmens zu finden. Er, der den Glauben an die politiſche Lebensfähigkeit Deutſchlands verloren und ſich durch die Kabinetsintriguen der letzten Jahre in dieſem Glauben nur beſtärkt fühlte, er ſah im Sturz Napoleon's nicht eine Befreiung Deutſchlands, ſondern nur eine Uebertragung der vorherrſchenden Macht von Frankreich an Rußland. Statt des geträumten Reichs der Bildung nur der Druck der Barbarei. Wer wird Goethe beiſtimmen in ſeiner Anſicht über Napoleon? Wer aber wird in Abrede ſtellen, daß in Betreff der fortdauernden Unſelbſtändigkeit Deutſchlands und des drohenden Einfluſſes Rußlands die Geſchichte langer Jahrzehnte den Scharfblick Goethe's nur allzuſehr bewahrheitet hat?

Höchſt denkwürdig iſt grade aus dieſem Geſichtspunkt das Geſpräch, das Goethe im November 1813 mit Luden, dem Geſchichtsſchreiber, führte. Luden hat daſſelbe in ſeinen »Rückblicken« (1847. S. 119 ff.) mitgetheilt. »Glauben Sie ja nicht«, ſagte Goethe, »daß ich gleichgültig wäre gegen die großen Ideen Freiheit, Volk, Vaterland. Nein, dieſe Ideen ſind in uns; ſie ſind ein Theil unſeres Weſens und Niemand vermag ſie von ſich zu werfen. Auch mir liegt Deutſchland warm am Herzen. Ich habe oft einen bitteren Schmerz empfunden bei dem Gedanken an das deutſche Volk, das ſo achtbar im Einzelnen und ſo miſerabel im Ganzen iſt. Eine Vergleichung des deutſchen Volks mit anderen Völkern erregt uns peinliche Gefühle; Wiſſenſchaft und Kunſt erſetzen das ſtolze Bewußtſein nicht, einem großen, ſtarken, geachteten und gefürchteten Volk anzugehören. Ich glaube auch an die Zukunft des deutſchen Volks, das deutſche Volk verſpricht eine Zukunft und hat eine Zukunft. Aber jetzt ſprechen wir von der Gegenwart. Setzen wir den Fall, daß Napoleon beſiegt würde, gänzlich beſiegt. Nun? Was ſoll nun

werden? Sie ſprechen von dem Erwachen, von der Erhebung des deutſchen Volks, und meinen, dieſes Volk werde ſich nicht wieder entreißen laſſen, was es errungen und mit Gut und Blut theuer erkauft hat, nämlich die Freiheit. Iſt denn wirklich das Volk erwacht? Weiß es, was es will und was es vermag? Haben Sie das prächtige Wort vergeſſen, das der ehrliche Philiſter in Jena ſeinem Nachbar zurief, daß jetzt nach dem Abzuge der Franzoſen ſeine Stube geſcheuert ſei und die Ruſſen bequemlich empfangen könne. Der Schlaf iſt zu tief geweſen, als daß auch die ſtärkſte Rüttelung ſo ſchnell zur Beſinnung zurückzuführen vermöchte. Und iſt denn jede Bewegung eine Erhebung? Erhebt ſich, wer gewaltſam aufgeſtöbert wird? Wir ſprechen nicht von den Tauſenden gebildeter Jünglinge und Männer, wir ſprechen von der Menge, von den Millionen. Und was iſt denn errungen oder gewonnen worden? Sie ſagen, die Freiheit. Vielleicht aber würden wir es richtiger Befreiung nennen; nämlich Befreiung, nicht vom Joche der Fremden, ſondern von einem fremden Joche. Es iſt wahr, Franzoſen ſehe ich nicht mehr und nicht mehr Italiener, dafür aber ſehe ich Koſaken, Baſchkiren, Kroaten, Magyaren, Kaſſuben, Samländer, braune und andere Huſaren. Wir haben uns ſeit langer Zeit gewöhnt, unſeren Blick immer nur nach Weſten zu richten und alle Gefahr von dorther zu erwarten; aber die Erde dehnt ſich auch noch weithin nach Morgen aus. Laſſen Sie mich nicht mehr ſagen. Sie zwar berufen ſich auf die vortrefflichen Proclamationen fremder Herren und einheimiſcher. Ja, ja, ein Pferd, ein Pferd! Ein Königreich für ein Pferd!« Luden, der wahrlich nicht ein rückhaltsloſer Goetheverehrer war, ſchließt den Bericht über dieſes Geſpräch mit den Worten ab, daß er in dieſer Stunde aufs innigſte überzeugt worden, daß Diejenigen im Irrthum ſeien, welche Goethe beſchuldigen, er habe keine Vaterlandsliebe gehabt, keine deutſche Geſinnung, keinen Glauben an unſer

Volk, kein Gefühl für Deutſchlands Ehre oder Schande, Glück oder Unglück.

Aber faſt noch befremdender und der politiſchen Einſicht und Empfindung der Gegenwart widerſtrebender iſt Goethe's Verhalten gegen Deutſchlands erſte conſtitutionelle Regungen.

Karl Auguſt, der Unvergeßliche, war der einzige deutſche Fürſt, welcher die Idee eines feſten und einheitlichen ganzen Deutſchlands feſt im Auge behielt und »Treue und Ergebenheit gegen das gemeinſame deutſche Vaterland und gegen die jedesmalige rechtmäßige höchſte Nationalbehörde« als oberſten Regierungsgrundſatz aufſtellte; Karl Auguſt, der Unvergeßliche, war der erſte deutſche Fürſt, welcher das feierliche Verſprechen des berühmten dreizehnten Artikels der Bundesacte mit redlichem Eifer einlöſte und mit ſeinen Ständen eine Verfaſſung vereinbarte, die dazu berufen ſein ſollte, die für Deutſchland aufgegangenen Hoffnungen in ſeinem Lande zu verwirklichen und das Glück des Staates auf die Gleichheit vor dem Geſetz und auf das Ebenmaß und Verhältniß in den Vortheilen wie in den Laſten des Staates zu gründen. Goethe blieb hinter ſeinem fürſtlichen Freund weit zurück an politiſchem Freiſinn. Zwar in der deutſchen Frage iſt kein Zweifel, daß Goethe, wenn auch nicht zur Idee eines Einheitsſtaates, ſo doch über den Staatenbund des neu eingeſetzten Bundestages hinaus zur Idee eines Bundesſtaates fortgegangen wäre. Das eingehende Geſpräch, welches Goethe am 23. October 1828 mit Eckermann (Bd. 3, S. 270 ff.) über dieſe Dinge führte, bezeugt deutlich, daß, ſo ſehr er die Culturvortheile der deutſchen Vielſtaaterei zu rühmen wußte, er doch für die Nothwendigkeit und Unausbleiblichkeit feſter volkswirthſchaftlicher und militäriſcher Einheit das vollſte Verſtändniß hatte. Jedoch das Verfaſſungsleben widerſtand ihm. Er ſah in demſelben nur eine ausländiſche Neuerung, nur Verflachung und Verſandung des deutſchen Weſens, nur eine politiſche Fratze.

Den Weimar'schen Ständen verweigerte er die Rechnungsablage über sein Verwaltungsdepartement; und die Stände waren, wie Luden in seinen »Rückblicken« (S. 128) mittheilt, gutmüthig genug, aus persönlicher Rücksicht auf Goethe von ihrem verfassungsmäßigen Recht Abstand zu nehmen. Als sich in Jena die Anfänge einer Oppositionspresse erhoben, wie sie bei der Theilnahme des Volks an den öffentlichen Angelegenheiten durchaus natürlich ist, stellte sich Goethe unter die entschiedensten Gegner der Preßfreiheit; sein Gutachten über Oken's Isis (vergl. Bfw. des Großherzogs Karl August mit Goethe. Bd. 2, S. 88) kann kein Vernünftiger ohne die peinlichste Mißstimmung lesen. Und als jene klägliche Zeit gekommen war, von welcher Schleiermacher auf der Kanzel sagte, daß nicht selten schuldlose und gute Männer verfolgt würden, nicht blos um ihrer Handlungen willen, sondern auch, weil man bei ihnen mißliebige Absichten und Entwürfe voraussetze, als Arndt seines Amtes entsetzt, Jahn eingekerkert wurde, als die nichtswürdigste Demagogenhatz alle heiligsten Rechte persönlicher Freiheit schmählich mit Füßen trat, hatte Goethe kein Wort des Aergers und der Rüge; mit einem der übelsten Gesellen der Schmalz'schen Sippschaft, mit dem Staatsrath Schultz, dem Regierungsbevollmächtigten der Universität zu Berlin, stand er sogar, da derselbe sich als einen Anhänger seiner Farbenlehre bekannte, in enger persönlicher Verbindung und Freundschaft. In seinem Benehmen gegen Höhergestellte wurde er immer steifer und förmlicher. Wie wundervoll tüchtig, natürlich und frei menschlich ist der warme Herzenston des Herzogs in seinen Briefen an Goethe; wie über alle Gebühr etikettenhaft dagegen sind die Goethe'schen Briefe! Und was soll man sagen, wenn Goethe über seine Geburtstagsfeier vom 28. August 1827 ziemlich gleichlautend an Zelter und an Sulpiz Boisserée schreibt: »Es sollte mir eine Ueberraschung werden, die mich beinah aus der Fassung gebracht hätte und doch immer eine Empfindung zurückließ, als wäre

man einem ſolchen Ereigniß nicht gewachſen. Des Königs von Bayern Majeſtät beehrten mich, als ich grade im Kreiſe meiner Werthen und Lieben mich befand, mit Ihro höchſten Gegenwart, übergaben mir das Großkreuz des Verdienſtordens der bayeriſchen Krone und erwieſen ſich überhaupt ſo vollſtändig theilnehmend, ſo bekannt mit meinem bisherigen Weſen, Thun und Streben, daß ich es nicht dankbar genug bewundern und verehren konnte. Die Gegenwart meines gnädigſten Herrn, des Großherzogs, gab einem ſo unerwarteten Zuſtand die gründlichſte Vollendung, und jetzt da die Erſcheinung vorübergeflohen iſt, habe ich mich wirklich erſt zu erinnern, was und wie Alles vorgegangen und wie man eine ſolche Prüfung gehöriger hätte beſtehen ſollen!« Man erzählt ſich grade über dieſen Tag eine köſtliche Anekdote. Als Goethe, um die zum Tragen eines fremden Ordens erforderliche Erlaubniß einzuholen, ſich gegen den Großherzog mit den Worten verneigte: »Wenn mein gnädiger Fürſt erlaubt!«, lachte Karl Auguſt und rief ihm zu: »Alter Kerl, mach doch kein dummes Zeug!«

Ein Kind des Zeitalters des aufgeklärten Despotismus konnte ſich Goethe nicht überzeugen, daß es nothwendig ſei, das Volk zu fragen, in Dingen, die der Einzelne beſſer und kräftiger thue. »Verwirrend iſt's, wenn man die Menge hört.« Was die Großen Gutes gethan, pflegte er zu ſagen, habe er oft in ſeinem Leben geſehen; was aber die Völker thun würden, überlaſſe er den Enkeln zu preiſen.

Wer Goethe's Arbeitszimmer in Weimar beſucht hat, kennt die kurzen eigenhändigen Aufzeichnungen, welche ſich Goethe über die wichtigſten politiſchen Ereigniſſe der Jahre 1828—1830 gemacht hat. Aber man würde irren, wollte man daraus auf tiefere innere Theilnahme ſchließen. Seine Briefe und Unterhaltungen vermieden das Politiſche mit ausgeſprochenſter Abſichtlichkeit. Das Zeitungsleſen dünkte ihm eitel Zeittödtung und

Philiſterei. Eckermann erzählt höchſt ergötzlich, daß, als alle Welt über die Kataſtrophe der Julirevolution in leidenſchaftlichſter Erregung war, Goethe nur Worte hatte für den damals eben in der franzöſiſchen Akademie verhandelten naturwiſſenſchaftlichen Streit zwiſchen Cuvier und Geoffroi de Saint-Hilaire.

„Nach dem Geſetz, wonach Du angetreten,
So mußt Du ſein, Dir kannſt Du nicht entfliehen.
So ſagten ſchon Sibyllen und Propheten,
Und keine Zeit und keine Macht zerſtückelt
Geprägte Form, die lebend ſich entwickelt."

Freilich iſt dieſer Mangel fortſchreitenden politiſchen Sinnes eine Schranke Goethe's.

Aber es iſt thöricht, wenn hochmüthige Polterer meinen, darum Goethe entwachſen zu ſein.

Um ſo tiefer und großartiger lebte Goethe ſein ruhiges und harmoniſches Bildungsleben.

Bis zu ſeinem letzten Athemzuge hat er raſtlos und ernſt gearbeitet an ſeinem Tagewerk.

Welche unausſprechlich klare Hoheit liegt grade auch über dem Greiſenalter Goethe's!

Voilà un homme! Das war das bedeutungsvolle Wort, in welches Napoleon bei der berühmten Begegnung in Erfurt den machtvollen Eindruck der Perſönlichkeit Goethe's zuſammenfaßte.

Der Drang, die volle Weite reinen Menſchendaſeins in ſich aufzunehmen, wird in ihm immer allſeitiger und unermüdlicher. Naturwiſſenſchaft und Kunſtforſchung, das ſinnige Aufmerken auf die Weltliteratur der verſchiedenſten Zeiten und Völker, beſchäftigt ihn unabläſſig.

Noch wird ihm jedes Erlebniß zum Gedicht, der friſche Springquell ſeiner Lieder iſt unerſchöpflich. Noch haben die Wahlverwandtſchaften unverſehrt und unverändert die ganze Fülle

und Kraft der höchſten Dichterbegabung. Wo iſt eine Lebensbeſchreibung, die ſich an künſtleriſcher Geſtaltung und an philoſophiſcher Tiefe mit Wahrheit und Dichtung vergleichen kann? Noch ſtellt ſich im Weſtöſtlichen Divan neben tiefſinnige Spruchweisheit leidenſchaftliche Gluth und Innigkeit.

Erſt in den Wanderjahren und im zweiten Theil des Fauſt zeigen ſich die Einwirkungen des ermattenden Alters. Und doch überraſchen grade dieſe Dichtungen durch den denkwürdigen Umſtand, daß ſie über den ſtillen Bereich der Herzensirrungen und der inneren Bildungskämpfe, in welchen Goethe bisher ausſchließlich ſeine Motive geſucht hatte, weit hinausgehen und ihren Blick auf die letzten Ziele des öffentlichen Lebens, auf die Bedingungen allgemeiner Volksfreiheit und Volkswohlfahrt richten. Leſt dieſe Dichtungen, ehe Ihr von Goethe als von einem verſtocktem Reactionär und herzloſem Ariſtokraten ſprecht! Ringsum umwogt von der ödeſten Reſtaurationspolitik, fordert und erwartet der weisheitsvolle lebenserfahrene Greis von der fortſchreitenden Bildung eine Staats- und Geſellſchaftsweiſe, welche in Wahrheit die Grundlage und der krönende Abſchluß reinen und freien Menſchenthums ſei; und er iſt in dieſen Forderungen und Erwartungen ſo kühn und rückſichtslos, daß wir mit ihm zwar über die Mittel und Wege der Verwirklichung, nicht aber über das Ziel ſelbſt ſtreiten können.

Goethe's Bildungsideal war und blieb das große Bildungsideal des achtzehnten Jahrhunderts. Und ſo groß und herrlich war dieſes Bildungsideal, daß Goethe durch die volle Erfaſſung deſſelben ein leuchtender Leitſtern geworden iſt für alle Zeit.

Er wie kein Anderer iſt jener prieſterliche Humanus, von dem einſt ſein Lehrgedicht »Die Geheimniſſe« begeiſterungsvoll geſagt und geſungen hatte.

Die Wahlverwandtſchaften.

Lange Zeit hatte ſich Goethe mit dem Plan getragen, Schiller's Demetrius zu vollenden. Er gab den Plan auf, weil er ſich außer Stand fühlte, die unerläßliche Einheit des Tons feſtzuhalten und fortzuführen. Die Pandoradichtung, ebenfalls nicht über die Anfänge hinauskommend, war zwar eine ſehr gehaltreiche Dichtung, aber doch eng umgrenzt, trüb allegoriſch, künſtleriſch von untergeordneter Bedeutung.

Schon meinte man, die dichteriſche Kraft Goethe's ſei erloſchen. Da erſchien der Roman der Wahlverwandtſchaften, an Fülle lebendiger Charakterzeichnung und an künſtleriſcher Durchdachtheit eine der bedeutendſten Schöpfungen Goethe's.

Es iſt jetzt kein Geheimniß mehr, aus welchem tief leidenſchaftlichen Erlebniß dieſe Dichtung hervorgegangen iſt.

Goethe ſtand noch in ungebrochener Manneskraft. Alle Berichte, die wir aus dieſer Zeit über die Perſönlichkeit Goethe's haben, ſind übereinſtimmend in der Bewunderung ſeiner mächtigen Geſtalt, ſeines ausdrucksvollen Geſichts mit den klaren braunen ſcharfblickenden Augen, ſeiner leutſeligen und anſpruchsloſen Milde. Und noch hatte er, der in ſeiner Ehe des feſten häuslichen Glücks entbehrte, die ſchuldvolle Schwäche nicht abgelegt, weiblicher Anmuth nur allzu leicht ſich zu öffnen und keimende Liebesregung nicht ſorgſam zu überwachen. Im Hauſe des Buchhändler Frommann in Jena lebte als Pflegetochter eine gar liebliche Erſcheinung, Minna Herzlieb. Goethe hatte ſie ſtill heranwachſen ſehen; als kleines artiges Kind hatte ſie ihn ſo manchen Frühlingsmorgen auf ſeinen Jenaer Spaziergängen begleitet. Jetzt da ſie zur Jungfrau erblüht war, erfaßte ihn heiße Liebe und er wurde von der Achtzehnjährigen ſchwärmeriſch wiedergeliebt.

Goethe's Sonette, nach Riemer's Mittheilungen größtentheils in den vierzehn Tagen vom Advent bis zum 16. December 1807 in Jena entſtanden, ſind die warmempfundenen unmittelbaren Schilderungen des Maitags dieſer Liebe, denen ſogar die verſteckten und doch allen Kundigen offenbaren Anſpielungen auf den Namen der Geliebten nicht fehlen.

Noch in einem Briefe an Zelter vom 15. Januar 1813 ſpricht Goethe von dieſer Liebe nicht ohne innere Erregung. Und Sulpiz Boiſſerée erzählt in ſeinem Tagebuch (Bd. 1, S. 289) von einem Geſpräch vom 5. October 1815, in heller Sternennacht auf der Fahrt zwiſchen Karlsruh und Heidelberg, in welchem ihm der Greis tief bewegt beichtete, wie ſehr er dies Mädchen geliebt und wie unglücklich ihn dieſe Liebe gemacht habe.

Abermals ſah ſich Goethe in die ſchwerſte Bedrängniß verſtrickt. Charlotte Buff, die er mit glühendem Jünglingsherzen geliebt hatte, war die verlobte Braut eines Anderen. Frau von Stein, welche von ſeinem Eintritt in Weimar bis zu ſeiner italieniſchen Reiſe ſein ganzes Weſen erfüllte, war vermählt und gewann es nicht über ſich, ſich von ihrem Gatten zu trennen. Jetzt war er der Gebundene. Es galt, entweder die Liebe feſt in ſich niederzukämpfen, oder entſchloſſen die Feſſel zu brechen, welche ſich einer Verbindung mit der Geliebten entgegenſtellte.

Trotz der drängenden Leidenſchaft konnte Goethe nicht ſchwanken, was zu thun ſei. An die angetraute Gattin band ihn inniggefühlte Dankbarkeit und die Macht der Gewohnheit, von der er ſelbſt einmal ſagt, daß ſie ſich vollkommen an die Stelle der Liebesleidenſchaft ſetzen könne, ja daß ſie ſogar Verachtung und Haß überdauere; an die angetraute Gattin band ihn der Grundſatz von der unter allen Umſtänden aufrechtzuerhaltenden Unauflöslichkeit der Ehe, der ſich in den letzten Jahren

im Gegensatz zur Leichtfertigkeit der Romantiker immer fester in ihm herausgebildet hatte. Und von der unbedingten Nothwendigkeit der Entsagung war auch das Mädchen durchdrungen. Bis in ihr spätes Alter — Minna Herzlieb starb erst am 10. Juli 1865 nach schwerem wechselvollem Leben im sechsundsiebzigsten Jahr gemüthskrank in Görlitz — waren tiefverschlossene schweigsame Innerlichkeit, selbstlose Aufopferung und strenges Pflichtgefühl ihre hervorstechendsten Züge.

Mit Recht nannte Goethe den Roman der Wahlverwandtschaften, welcher die dichterische Darstellung dieses tiefen sittlichen Kampfes ist, die Grabesurne herben Geschicks. Es sei kein Strich in ihm, den er nicht selbst erlebt, wenn auch keiner so, wie er ihn erlebt; Niemand werde eine tief leidenschaftliche Wunde verkennen, die im Heilen sich zu schließen scheue, ein Herz, das zu genesen fürchte.

Nicht, wie in den Annalen berichtet wird, in das Jahr 1807, sondern in den Karlsbader Badeaufenthalt von 1808, fällt Conception und erster Entwurf. Am 3. October 1809 war die Ausführung vollendet, ohne daß, wie der Dichter in den Annalen ausdrücklich bemerkt, die Empfindung des Inhalts sich ganz hätte verlieren können. Ursprünglich war nur eine kleine Novelle beabsichtigt gewesen; aber der bedeutende, aus dem tiefsten Herzblut quellende Stoff ließ sich so leicht nicht beseitigen.

Ueber die hohe künstlerische Wirkung der Wahlverwandtschaften ist überall Einstimmigkeit. Doch die Wenigsten machen sich klar, daß das Geheimniß dieser Wirkung vornehmlich in der Eigenthümlichkeit der Composition liegt.

Es ist die Form des Romans gewählt; für dramatische Behandlung war das Motiv, ebenso wie das Motiv der Werther-dichtung, zu zart und zu innerlich, zu seelenhaft lyrisch. Im innersten Kern aber ist es eine Tragödie; und das Entscheidende ist, daß die Composition in Motivirung und Aufbau, in Schür-

zung und Löſung des Knotens, Zug um Zug im Sinn und nach dem Vorbild antiker Tragik gedacht und ausgeführt iſt.

Jene unvergeßlichen Tage, in denen der Dichter mit Schiller über die Kunſtmittel der alten Tragiker ſo lebhaft verhandelt hatte, waren unvergeſſen.

Der erſte Theil enthält die Schürzung des Knotens. Der Dichter hat ſeine ſorgſamſte Kunſt darauf verwendet, innerhalb der modernſten Wirklichkeit den tragiſchen Gegenſatz ſo zu geſtalten, daß er mit der dämoniſchen Gewalt eines zwingenden Geſchicks wirkt.

Bisher hatten Eduard und Charlotte in glücklicher Ehe gelebt; freilich ſieht man, daß, was ſie verbindet, mehr freundliches gegenſeitiges Wohlwollen iſt als tiefe ausfüllende Liebe. Nun treten der Hauptmann und Ottilie in ihren Kreis. Es iſt eine Idylle anmuthsvoll vornehmer hochgebildeter Lebenszuſtände. Das Glück der engverbundenen Freunde grünt und blüht ſtill und friedlich, wie draußen der grüne weite Park, deſſen künſtleriſche Ausgeſtaltung ihre einzige Sorge und ihre liebſte Beſchäftigung iſt. Bald aber ſcheidet ſich das einander Fremde, eint ſich das Zuſammengehörige. Allmälich, kaum bemerkt, keimt und wächſt jene leidenſchaftliche Verſtrickung, welche Eduard zu Ottilien, Charlotte zum Hauptmann führt. Wir ahnen, was kommen wird; ſie aber überlaſſen ſich dem ſchmeichelnden Glück der erwachenden Herzensregungen, die nur auf reinſtem Wohlwollen zu beruhen ſcheinen. Plötzlich ſtehen wir vor der vollendeten Thatſache.

Raſch und mit unvergleichlicher dramatiſcher Kraft ſchreitet die Handlung auf ihren Höhepunkt. Salbungsvolle Engherzigkeit läſtert über die Schilderung jenes Beſuchs Eduard's bei Charlotte, welchen die aufgehende Sonne wie ein Verbrechen beleuchtete. Wer Einſicht in den inneren Organismus eines Kunſtwerks hat, weiß, daß dieſe Schilderung eine unerläßliche

Kunstforderung war. Der Widerspruch zwischen der Ehe Eduard's und Charlotten's und ihrer schrankenlosen Entfremdung enthüllt sich grell und unerbittlich. Und dieser erschütternde Eindruck wird vertieft und gesteigert durch die scharfe Gegensätzlichkeit, mit welcher der Dichter unmittelbar daneben Begebenheiten stellt, die nicht minder unzweifelhaft zeigen, wie heiß und innig Ottilie die Liebe Eduard's, wie heiß und innig der Hauptmann die Liebe Charlotten's erwidert. Es schlägt zu hellen Flammen empor, was bisher nur tief innerlich glühte.

Zwei Wege friedlicher, wenn auch schmerzlicher Lösung waren gegeben. Entweder entschlossene Scheidung der zerfallenen unhaltbaren Ehe zwischen Eduard und Charlotte, oder ernste sittliche Selbstüberwindung. Beide Wege werden von den Betheiligten eingeschlagen. Auf Scheidung dringt Eduard und, wenn auch nicht selbstthätig, so doch stillhoffend, Ottilie; auf Aufrechthaltung der Ehe, auf die Pflicht strenger Entsagung dringt Charlotte und mit ihr der Hauptmann. Aber das grade ist die scharfbestimmte Eigenart des Romans der Wahlverwandtschaften, daß in ihm der tragische Kampf, der sich aus diesen Irrungen entspinnt, nichtsdestoweniger als schlechthin unlösbar hingestellt wird. Die Lebensmächte, welche gegeneinander streiten, erscheinen nicht als gleich berechtigt, aber als gleich gebieterisch und gleich unbezwinglich. Einerseits das Sittengesetz von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe. Der Dichter betrachtet es als durchaus undurchbrechbar; es ist ihm das hochthronende unwandelbare unangreifbare Schicksal. »Wer ein Weib ansieht, ihrer zu begehren, der hat schon die Ehe gebrochen in seinem Herzen.« Und andererseits die rücksichtslose, alle Schranken durchbrechende Naturgewalt der aus dem tiefsten Ich quellenden Leidenschaft. Der Dichter hat sich sogar nicht gescheut, zur eindringlichen Betonung des Naturelementaren und darum Ununterdrückbaren tiefster Leidenschaft in die Liebe Eduard's und Ottilien's die räthselhafte Macht ge-

heimen inneren Zuſammenhanges, die Nöthigung angeborener magiſcher Wechſelbeziehung hineinragen zu laſſen. Es ſind ſtreitende Nothwendigkeiten. Dort Unentrinnbarkeit, hier Unentrinnbarkeit; was bleibt anderes als Untergang?

Am Schluß des erſten Theils ſtehen wir in der vollſten Schärfe des tragiſchen Gegenſatzes. Der Hauptmann hat ſich entfernt, ſeine Leidenſchaft feſt in ſich niederzukämpfen; Charlotte trägt ein Kind Eduard's unter ihrem Herzen und verehrt in dieſem Umſtand eine Fügung des Himmels, die für ein neues Band der Gatten geſorgt hat in dem Augenblick, da ihr Glück auseinanderzufallen und zu verſchwinden drohte. Eduard ſtürzt ſich verzweiflungsvoll in den Krieg, um durch äußere Gefahr der inneren das Gleichgewicht zu halten; Ottilie wird immer in ſich gekehrter, hoffen konnte ſie nicht und wünſchen durfte ſie nicht.

Der zweite Theil enthält die Darſtellung der Kataſtrophe.

Es iſt, als zage der Dichter die letzte Entſcheidung herbeizuführen. Eduard und der Hauptmann weilen in der Ferne, Charlotte und Ottilie leben ein ſchmerzlich ſtilles Daſein. Die Handlung ſcheint zu ſtocken. Dennoch ſind all die mannichfachen Zwiſchenbegebenheiten fein darauf berechnet, die endliche Löſung vorzubereiten. Die Geſpräche der Frauen mit dem Architekten über künſtleriſche Ausſchmückung von Grabkapellen, der jähe Tod des alten Geiſtlichen bei der Taufe des Kindes, durchzittern die Seele mit Rührung und mit bangender Ahnung. Die plumpen Vermittlungsverſuche Mittler's beweiſen, daß die Wirren bereits zu tief und zu leidenſchaftsvoll ſind, als daß ſie die gewöhnliche hausbackene Philiſtermoral verſtehen, geſchweige ſie zu verſöhnendem Ausgleich führen könnte. Und immer feſter und heller hebt ſich das Weſen Ottilien's hervor, die fortan die beſtimmende Hauptgeſtalt wird. Gegenüber der lärmenden Aeußerlichkeit Lucianens erſcheint ihre beſcheidene tiefe verſchloſſene Innerlichkeit nur um

ſo anziehender und ſtrahlender. Die Art, wie der Architekt und wie ihr früherer Lehrer, der Gehilfe aus der Penſion, in ſchüchtern verhüllter Neigung ihr zugethan ſind, zeigt, welch unendlichen Zauber auf ſinnige Männernaturen ſie ausübt und wie ſie dennoch, auch wenn ſie fähig wäre, Eduard zu entſagen, nie einem Anderen angehören kann. Von ganz beſonderer Bedeutung aber iſt, daß durch den Beſuch des Engländers und ſeines Begleiters, unmittelbar vor dem Ausbruch der Kataſtrophe, noch einmal ſcharf und eindringlich der geheime elementare Naturbezug Ottilien's betont wird. Sie leidet an Kopfweh, wenn ſie über ein verborgenes Steinkohlenlager ſchreitet; der Pendel, welcher in Charlotten's Hand unbeweglich bleibt, geräth in ihrer Hand in wirbelnde Drehung. Sollte die Kataſtrophe ausgeführt werden, wie ſie vom Dichter ausgeführt wurde, ſo kam Alles darauf an, in uns die lebhafte Ueberzeugung zu wecken, daß, um einen treffenden Ausdruck des Grafen Reinhard in einem ſeiner Briefe an Goethe (Bfw. S. 68) zu gebrauchen, das Weſen Ottilien's ganz und gar in einer Art von Naturnothwendigkeit ſteht, die von ihr auf alle ihre Umgebungen zurückwirkt, daß ſie in einem beſtändigen Zuſtand der Magnetiſation iſt, daß ſie ſo und nicht anders handelt und empfindet, weil ſie nicht anders handeln und empfinden kann.

Von dieſer Grundlage aus iſt die Löſung der tragiſchen Gegenſätze noch weit mehr im Sinn der antiken Tragik behandelt als ihre Schürzung.

Wie wunderbar feinſinnig iſt es den griechiſchen Tragikern abgelauſcht, daß ſich der Ausbruch der Kataſtrophe an das Geſchick des Kindes knüpft, das die Frucht der Ehe Eduard's und Charlotten's und zugleich das entſetzliche Zeugniß ihres Ehebruchs iſt! In der Geburt dieſes Kindes hatte Charlotte die Bürgſchaft dereinſtiger Wiederherſtellung ihres zerbrochenen Glücks erblickt; jetzt, da ſie das Kind verloren hat durch eine

unglückſelige Unvorſichtigkeit Ottilien's, deren Schuld die leidenſchaftliche Ungeduld Eduard's trug, jetzt erblickt ſie in dem Untergang dieſes Kindes die Mahnung des Schickſals, endlich in die von ihr beharrlich verweigerte Scheidung zu willigen. »Ich hätte mich früher dazu entſchließen ſollen«, klagt ſie dem Hauptmann, dem Abgeſandten Eduards, angeſichts der Leiche des Kindes; »durch mein Zaudern, mein Widerſtreben habe ich das Kind getödtet. Es ſind gewiſſe Dinge, die ſich das Schickſal hartnäckig vornimmt; vergebens, daß Vernunft und Tugend, Pflicht und alles Heilige ſich ihm in den Weg ſtellen; es ſoll etwas geſchehen, was ihm recht iſt, was uns nicht recht ſcheint; und ſo greift es zuletzt durch, wir mögen uns gebärden wie wir wollen.« Und wie wunderbar feinſinnig iſt es den griechiſchen Tragikern abgelauſcht, daß nun dennoch das Schickſal ſeinen eigenen Weg geht, ohne ſich um das kurzſichtige Meinen und Wollen der Menſchen zu kümmern, ja daß, was als Quelle rettenden Glücks gedacht iſt, unverſehens die Quelle des vernichtenden Unglücks wird! Es iſt ein Meiſtergriff, wie der Dichter dieſen entſcheidenden Umſchwung geſtaltet hat. Vom ſtarren Schmerz über den von ihr verſchuldeten Tod des Kindes in ihrem Innerſten gebrochen, war Ottilie in Schlaf geſunken, auf der Erde liegend, das Haupt an Charlotten's Kniee gelehnt. Es war kein Schlaf; es war jene ſomnambüle Erſtarrung, von der ſie ſchon einmal in ihrer Kindheit ergriffen worden bei dem Tod ihrer Mutter. Sie hatte Alles gehört, was Charlotte zum Hauptmann geſprochen; und doch konnte ſie ſich nicht regen, nicht äußern. Sie erwachte. Was innerlich in ihr vorgegangen, war ihr wie die Erleuchtung einer unmittelbaren Naturoffenbarung. Anmuthig innig, ernſt feierlich ſprach ſie zu Charlotte: »Ich bin aus meiner Bahn geſchritten, ich habe meine Geſetze gebrochen; ich ſchaudere über mich ſelbſt, in meinem halbem Todtenſchlaf habe ich mir meine neue Bahn vorgezeichnet. Eduard's werde ich nie! Auf eine ſchreckliche

Weiſe hat Gott mir die Augen geöffnet, in welchem Verbrechen ich befangen bin. Ich will es büßen, und Niemand gedenke, mich von meinem Vorſatz abzubringen!«

Und nur im Hinblick auf die antike Tragödie verſtehen wir den Schluß, der nicht frei iſt von Wunderlichkeiten.

Jener ſchwere tragiſche Kampf, der bisher an zwei verſchiedene Parteien vertheilt war, iſt jetzt der innere tragiſche Kampf Ottilien's ſelbſt geworden. Sie ſteht unter dem Druck zwei gleich mächtiger Schickſalsgewalten, wie Oreſt von den ſtrafenden Erinnyen verfolgt wird ob der Blutthat, die er doch nur in frommer Pflicht und im Auftrag der Götter gethan hat. Feſt und unausweichlich lebt und waltet in der Tiefe ihres Herzens das Gefühl von der Nothwendigkeit völliger Entſagung. Und doch wirkt nach wie vor dieſelbe dämoniſche Naturkraft, die ſie in Schuld geſtürzt. Dieſer ſich zu entwinden, gelingt ihr nicht. Als ſie den Verſuch macht, fern von der gefahrvollen Stätte dieſer ſchmerzlichen Erlebniſſe, in feſtgeregelter Erziehungsthätigkeit, den verlorenen Seelenfrieden wiederzugewinnen, will es der böſe verhängnißvolle Zufall, daß ſie von einer perſönlichen Begegnung Eduard's überraſcht wird. In inſtinctiver Naturnöthigung legt ſie ſich gegen ihn das Gelübde abweiſenden ewigen Schweigens auf; aber in gleich inſtinctiver Naturnöthigung kehrt ſie dennoch mit ihm zurück zu Charlotte. Sie übernimmt das Entſetzlichſte, ſie ſucht den Tod durch Enthaltung von Trank und Speiſe; aber während ſie mit unbeugſamer Willenskraft dieſen furchtbaren Entſchluß verwirklicht, kann ſie ſich doch nicht der ſeligen Nothwendigkeit entziehen, möglichſt in Eduard's Nähe zu weilen. »Dann waren es nicht zwei Menſchen, es war nur Ein Menſch im bewußtloſen vollkommenen Behagen; ja hätte man eines von beiden am letzten Ende der Wohnung feſtgehalten, das andere hätte ſich nach und nach von ſelbſt, ohne Vorſatz zu ihm hinbewegt«. Ergreifender konnte die Kata-

ſtrophe nicht kommen, als daß die gebrochene Kraft Ottilien's zuſammenbricht in dem Augenblick, da die rohe Ungeſchicklichkeit Mittler's in ihrer Gegenwart von der ſchweren Schuld Derer ſpricht, die geſündigt haben gegen die Ehrfurcht vor der Ehe. Und machtvoller kann die zwingende Naturgewalt, die die Liebenden aneinanderkettet, nicht hervortreten, als daß ſie auch über Ottilien's Tod hinaus fortwirkt. »Verſprich mir, zu leben!« das iſt das letzte Wort, das Ottilie, in ihrer Todesſtunde das Schweigen brechend, Eduard zuruft. Unmöglich. Es zieht ihn zu ihr hinüber. Er verzehrt ſich in Schmerz und Gram. Bald umſchließt ſie daſſelbe Grabgewölbe.

Es vollendet die Aehnlichkeit mit der antiken Tragödie, daß zuletzt noch eine verklärende Sühne folgt. Wie Oreſtes, weil die ſchwere Schuld, die er auf ſich geladen, nicht ſein eigener Wille, ſondern der Wille der Götter war, vor dem richtenden Areopag durch den Götterſpruch der Athene geſühnt und freigeſprochen wird, wie Oedipus, weil die ſchwere Schuld, die er auf ſich geladen, von ihm ungewollt und ungewußt geſchehen iſt durch entſetzliche Schickſalsfügung, im Hain der Eumeniden auf Kolonos geheimnißvoll von den Göttern in das Reich des Hades entrückt wird und ſeine heilige Gruft zum Segen wird für das Land, das ihn gaſtlich aufgenommen, ſo erſcheint Ottilie, die mit ihrem Tod eine Schuld geſühnt hat, die nicht ihre Schuld, ſondern die Schuld ihrer angeborenen Naturbeſtimmtheit war, wie eine verklärte Heilige, die dem Unglück zum Segen wird und an deren Grab, wer mühſelig und beladen iſt, Erquickung und Erleichterung findet. Und hat der Dichter in der Schilderung dieſer Wunder mit bewunderungswürdigſter Kunſt die feine Grenzlinie eingehalten, in welcher es zweifelhaft bleibt, in wieweit ſie wirkliche Wunder oder nur fromme Einbildungen frommen Glaubens ſind, ſo ſcheut er ſich doch nicht, zuletzt offen auf die ſühnende Welt des Jenſeits zu deuten. Die Schluß-

worte lauten: »So ruhen die Liebenden neben einander. Friede ſchwebt über ihrer Stätte, heitere verwandte Engelsbilder ſchauen vom Gewölbe auf ſie herab, und welch ein freundlicher Augenblick wird es ſein, wenn ſie dereinſt wieder zuſammen erwachen.«

Auch in der künſtleriſchen Durchführung ſind antikiſirende Anklänge deutlich bemerkbar. Leiſer und zurückhaltender als in der Behandlung und Wendung des Grundmotivs; aber durch dieſe enge Anſchmiegung an den gegebenen Stoff nur um ſo wirkſamer. Allerdings ſtehen wir durchaus innerhalb der modernſten Gegenwart und Wirklichkeit. Es ſind moderne Charaktere, moderne Geſellſchaftsformen! Es ſind tragiſche Herzenserlebniſſe, wie in ſolcher Tiefe und Innerlichkeit ſie nur die reinſte und höchſte Bildung erleben kann. Die Wahlverwandtſchaften ſind der Anfang und das zielzeigende Vorbild aller modernen Socialromane. Ja ſogar die nächſten perſönlichen Beſchäftigungen des Dichters, die herrſchenden Tagesrichtungen haben Aufnahme gefunden. In dem weiten grünen Park, in deſſen Luſthäuſern und Seen, erkennt man unſchwer den Park von Wilhelmsthal, in den gothiſirenden Neigungen des Architekten ſpiegelt ſich die eben jetzt mächtig aufblühende Vorliebe für die bildende Kunſt des Mittelalters, in der Luſt an dem geſellſchaftlichen Spiel des Stellens lebender Bilder liegt gar manche Erinnerung an Weimarer Hoffeſtlichkeiten. Aber das hochfluthende Wogen ſtürmender Leidenſchaft iſt feſt umgrenzt von feſter rhythmiſcher Gemeſſenheit, das moderne Kleinleben iſt emporgehoben in die klärende Idealität hohen Stils. Möglichſt geringe, klar überſchaubare Perſonenanzahl. In der Charakterzeichnung bei wärmſter Naturlebendigkeit plaſtiſch ſcharfe und hoheitsvolle Beſchränkung auf die einfach großen beſtimmenden Grundzüge. Und von unausſprechlich künſtleriſcher Feinheit iſt die Einſchaltung des Tagebuchs Ottilien's. Es ſoll an die ſinnig beſchauliche Spruchweisheit des antiken Chors erinnern. Deshalb iſt es an ſolche

Stellen verlegt, in denen wir beſonders der in ſich gekehrten Ruhe und Sammlung bedürfen; und deshalb ſpricht es — was durch die Bemerkung motivirt iſt, daß Ottilie wohl auch fremde Aufzeichnungen benützt habe — auch ſolche Betrachtungen und Empfindungen aus, die nicht ſowohl in den Geſichtskreis der Handelnden als vielmehr nur in den Geſichtskreis der liebevoll Theilnehmenden fallen können. Auch iſt es ſicher kein Zufall, ſondern es iſt mit feinbewußter Kunſtabſicht dem ſtrophiſchen Parallelismus der antiken Tragik nachgebildet, daß der erſte Theil des Romans, die Schürzung, und der zweite Theil, die Löſung, durchaus gleiche Gliederung haben; ein jeder Theil umfaßt achtzehn Kapitel.

Kein anderes dramatiſches Werk Goethe's hat eine ſo ſcharfe Zuſpitzung des dramatiſchen Gegenſatzes. Kein anderes Werk Goethe's hat eine ſo bis in das Einzelnſte gefeilte und berechnete Durchführung.

Woher kommt es alſo, daß trotzalledem die Wahlverwandtſchaften einen ſo unbefriedigenden und peinigenden Eindruck zurücklaſſen? Woher kommt es, daß, um mit Goethe ſelbſt zu ſprechen, der frommen und reinen Herzen, die zu den Wahlverwandtſchaften ein unbefangenes Verhalten haben, nur wenige ſind?

Und woher kommt es, daß grade die allerentgegengeſetzteſten Vorwürfe erhoben werden? Als der Roman erſchien, entſetzte man ſich, daß er eine Rechtfertigung und Beſchönigung des Ehebruchs ſei; die neuſte Kritik dagegen rügt, daß er die Satzung von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe zu grauſamem Molochsdienſt ſteigere. Jene ſchelten, daß der Dichter Eduard und Ottilie als Märtyrer ſchildert und ſie zuletzt mit einem verklärenden Glorienſchein ſchmückt. Dieſe fragen, warum ſie der Dichter überhaupt zu Märtyrern macht, da doch die ſittliche Vernunft fordere, die längſt gelöſte Ehe Eduard's und Charlotten's wirklich zu löſen.

Der Grundmangel ist das Dunkle und Peinigende des Grundmotivs.

Wir glauben weder an die Satzung von der unbedingten Unauflöslichkeit der Ehe, wie sie hier mit dem Anspruch unbezweifelbarer Geltung als Schicksalsmacht auftritt, noch glauben wir an jene prädestinirte fatalistische Naturverzauberung, wie sie hier als andere Schicksalsmacht jener ersten Schicksalsmacht entgegengestellt wird, wenigstens nicht in dieser phantastischen Weise. Die Tragik der Wahlverwandtschaften erscheint uns nicht als eine unentrinnbar naturnothwendige, unentrinnbar zwingende, wie sie der Dichter beabsichtigte, sondern nur als eine willkürlich erkünstelte, spitzfindig erklügelte.

Goethe selbst aber hielt diese Motivirung für keine erkünstelte, sondern für eine aus den tiefsten Lebensräthseln heraufgeholte.

Meist bemüht sich die Kritik, und zwar die wohlmeinende ganz vornehmlich, den fatalistischen Zug der Wahlverwandtschaften zu etwas blos Nebensächlichem, zu einer oberflächlichen Arabeske herabzudrücken. Es war aber dem Dichter voller und aufrichtiger Ernst mit der scharfen Hervorkehrung der heimlich wirkenden Naturgewalt, die Ottilien's Verhängniß war.

Vergessen wir nicht, daß die Zeit der Abfassung der Wahlverwandtschaften die Blüthezeit der deutschen Naturphilosophie ist. Der Erforschung der Analogien zwischen Geist und Natur, insbesondere der Erforschung der dunklen Zustände, in denen sich das Bewußte und Unbewußte wunderhaft berühren, sorgsam nachzugehen, war eine wissenschaftliche Aufgabe, von welcher die gesammte Zeitstimmung aufs lebhafteste erregt und durchzittert wurde. Wir sehen dasselbe Motiv, welches Ottilien's eigenstes Wesen ist, in ganz ähnlicher Anwendung in Kleist's Käthchen von Heilbronn. Es ist eine sehr beachtenswerthe Thatsache, daß Goethe am 6. December 1807, also

grade in jenen Tagen, da er ſich zuerſt ſeiner Liebe zu Minna Herzlieb bewußt ward, in Jena mit Riemer ein Geſpräch führte, das (vgl. Briefe von und an Goethe. 1846. S. 320) den traumhaften myſtiſchen Empfindungen und Ahnungen des unendlichen Zuſammenhangs der Geiſter- und Körperwelt ſehr beſtimmt das Wort ſprach. Und es iſt eine nicht minder beachtenswerthe Thatſache, daß er noch in jenem Geſpräch mit Sulpiz Boiſſerée am 5. October 1815 auf der Fahrt zwiſchen Karlsruhe und Heidelberg die Ehrfurcht vor der uns umgebenden geheimnißvollen Naturmacht mit ſeiner Liebe zu der Heldin der Wahlverwandtſchaften in nächſten Bezug brachte. Sulpiz Boiſſerée ſetzt hinzu: »Er wurde zuletzt faſt räthſelhaft ahnungsvoll in ſeinen Reden.«

Im Cotta'ſchen Morgenblatt von 1809 (4. September. Nr. 211) hat Goethe eine kurze Selbſtanzeige der Wahlverwandtſchaften gegeben. Auch ſie betont ganz ausdrücklich dieſe fataliſtiſche Naturſeite. Dieſe denkwürdige Anzeige lautet: »Es ſcheint, daß den Verfaſſer ſeine fortgeſetzten phyſiſchen Arbeiten zu dem ſeltſamen Titel der Wahlverwandtſchaften veranlaßten. Er mochte bemerkt haben, daß man in der Naturlehre ſich ſehr oft ethiſcher Gleichniſſe bedient, um etwas von dem Kreiſe menſchlichen Wiſſens weit Entferntes näher heranzubringen; und ſo hat er auch wohl in einem ſittlichen Falle eine chemiſche Gleichnißrede zu ihrem geiſtigen Urſprunge zurückführen mögen, um ſo mehr als doch überall nur die eine und ſelbe Natur iſt, und auch durch das Reich der heiteren Vernunftfreiheit die Spuren trüber leidenſchaftlicher Nothwendigkeit ſich unaufhaltſam hindurchziehen, die nur durch eine höhere Hand und vielleicht auch nicht in dieſem Leben völlig auszulöſchen ſind«.

Mögen wir die Ueberſchwenglichkeiten der Naturphiloſophie belächeln; aber die Frage ſelbſt iſt eine noch ungelöſte und hat grade durch die neuere materialiſtiſche Anſchauungsweiſe wieder verſtärkte Geltung gewonnen. Es handelt ſich um die Grund-

frage alles Daseins, um das Verhältniß von Vernunftfreiheit und unüberwindlicher Naturabhängigkeit, um die Einwirkung der Imponderabilien des Naturlebens auf die Gestaltung und Ausbildung des Allerpersönlichsten. Goethe hat daher dieses tiefgreifende und doch vielleicht für immer unerforschliche Welt- und Lebensräthsel nie wieder aus den Augen verloren. Oft und gern weilen die Betrachtungen seines Alters, in Schrift und Wort, dichterisch und wissenschaftlich, auf diesem geheimnißvollen engen Naturbezug. In sichtlicher Anlehnung an das Sokratische Daimonion nannte er ihn das Dämonische. Als dämonisch gilt ihm Alles, was mit der überwältigenden Macht unmittelbarer Naturoffenbarung hervorbricht und darum im Begreifen des Verstandes und der Vernunft nicht bruchlos aufgeht, sei es ein furchtbar Ungeheuerliches oder ein seherhaft Göttliches.

Im zwanzigsten Buch von Wahrheit und Dichtung, bei Gelegenheit der Egmonttragödie, hat Goethe die tragische Seite dieses unaussprechlichen Begriffs des Dämonischen ausführlich zur Sprache gebracht. Wir schlafen Alle auf Vulkanen. Aber mehr als vom Egmont gilt es von den Wahlverwandtschaften, wenn es dort tiefsinnig heißt: »Obgleich das Dämonische sich in allem Körperlichen und Unkörperlichen manifestiren kann, ja bei den Thieren sich aufs merkwürdigste ausspricht, so steht es doch vorzüglich mit dem Menschen im wunderbarsten Zusammenhang und bildet eine der moralischen Weltordnung wo nicht entgegengesetzte, doch sie durchkreuzende Macht, so daß man die eine für den Zettel, die andere für den Einschlag könnte gelten lassen. Für die Phänomene, welche hierdurch hervorgebracht werden, giebt es unzählige Namen, denn alle Philosophien und Religionen haben prosaisch und poetisch dieses Räthsel zu lösen und die Sache schließlich abzuthun gesucht. Am fruchtbarsten aber erscheint dieses Dämonische, wenn es in irgendeinem Menschen

überwiegend hervortritt. Es ſind nicht immer die vorzüglichſten Menſchen; aber eine ungeheure Kraft geht von ihnen aus und ſie üben eine unglaubliche Gewalt auf alle Geſchöpfe, ja ſogar über die Elemente, und wer kann ſagen, wie weit ſich eine ſolche Wirkung erſtrecken wird? Alle vereinten ſittlichen Kräfte vermögen nichts gegen ſie. Sie ſind durch nichts zu überwinden als durch das Univerſum ſelbſt, mit dem ſie den Kampf begonnen; und aus ſolchen Bemerkungen mag wohl jener ſonderbare, aber ungeheure Spruch entſtanden ſein: Nemo contra deum nisi deus ipse, Niemand iſt gegen Gott als Gott ſelbſt.« Goethe hat auch nicht unterlaſſen, das ſeheriſch Göttliche dieſer dämoniſchen Naturkraft zur Darſtellung zu bringen. Was in Ottilien zerſtörend waltet, waltet in der wunderſamen Geſtalt Makarien's in den Wanderjahren beſeligend und befreiend.

Wahrheit und Dichtung. Der weſtöſtliche Divan. Lehrgedichte.

Goethe war jetzt ein Sechziger. Aber wer könnte zweifeln, daß im Dichter der Wahlverwandtſchaften noch die friſcheſte Schöpferkraft ſprudelte? Ja zuweilen regte ſich grade jetzt wieder eine muthwillige Fröhlichkeit der Stimmung, wie ſie Goethe ſeit ſeinen goldenen Jünglingstagen nur ſelten gehabt. Eine Reihe der herrlichſten Geſellſchaftslieder ſtammen aus dieſer Zeit; das „Ergo bibamus", das: »Donnerstag nach Belvedere, Freitag geht's nach Jena fort«, das »Ich hab meine Sach auf Nichts geſtellt, Juchhe!«, das »Ich habe geliebt, nun lieb ich erſt recht«, und vieles Andere dieſer Art. »Kein Dichter ſoll heran, der das Aechzen und das

Krächzen nicht zuvor hat abgethan.« Dazu Balladen wie Johanna Sebus, der Todtentanz, der getreue Eckart. Die galanten Novellen von Casti, Bandello, Atanasio de Verrocchio (Domenico Batacchi) verlockten ihn sogar, eine Anzahl Gedichte zu schreiben, deren Wesen, wie er am 27. April 1810 in einem Briefe an Charlotte von Schiller (Bd. 2, S. 249) sich ausdrückt, darin besteht, daß man sie nicht vorlesen kann. Eines dieser Gedichte »Das Tagebuch« ist jetzt bekannt geworden. Es ist voll dreister Sinnlichkeit, an das Keckste streifend, was Ariost jemals gewagt hat; mit unbeirrbarem Schönheitssinn weiß aber der Dichter das Verfängliche zu läutern, ja zu rein sittlicher Wirkung zu steigern.

Und zugleich war Goethe von unermüdlicher wissenschaftlicher Thätigkeit. Im Jahr 1810 erschien die Farbenlehre. Gleichzeitig brachte das Morgenblatt (1810. Extrabeilage Nr. 8) eine kurze und klar faßliche Gesammtübersicht als »Leitfaden für Freunde und Widersacher«, die auch jetzt noch die vollste Beachtung verdient. Die Grundanschauung war nur eine erweiterte und vertiefte Ausgestaltung der vor zwanzig Jahren veröffentlichten Beiträge zur Optik. Die Physiker wurden daher jetzt ebensowenig bekehrt als früher, und sie können und werden sich nicht bekehren. Aber was in der Goethe'schen Farbenlehre fruchtbar und bleibend ist, die mächtige Anregung für die Physiologie des Sehens, die feine Beobachtung der sinnlich sittlichen Wirkung der Farbe und des künstlerischen Colorits, die eingehende Darlegung der Geschichte der Farbenlehre, das gehört erst der neuen Bearbeitung an.

Allmälich aber machten sich doch die zunehmenden Jahre bemerkbar. Nicht in der Gesinnung und Denkart; aber in der Art der Themata, die sich jetzt vorzugsweise in sein Denken und Dichten drängen, und in der Art ihrer wissenschaftlichen und künstlerischen Behandlung.

Man kann dieſe Wendung nicht beſſer bezeichnen als mit den Worten, welche Goethe den erläuternden Abhandlungen ſeines Weſtöſtlichen Divan vorausſchickte: »Wenn dem früheren Alter Thun und Wirken gebührt, ſo ziemt dem ſpäteren Betrachtung und Mittheilung.«

„Du haſt getollt zu Deiner Zeit mit wilden,
Dämoniſch genialen jungen Schaaren,
Dann ſachte ſchloſſeſt Du von Jahr zu Jahren
Dich näher an die Weiſen, göttlich milden.“

Zu derſelben Zeit, als Goethe die Wahlverwandtſchaften und jene lebensheiteren Geſellſchaftslieder dichtete, meldete ſich in ihm das Bedürfniß des beſchaulichen Rückblicks auf ſeine Vergangenheit. Er begann, ſich bereits ſelbſt geſchichtlich zu werden.

Goethe ſchrieb ſeine Lebensgeſchichte.

Schon ein Brief Schiller's vom 12. Januar 1797 hatte ihn zur Darlegung der Chronologie ſeiner Schriften aufgefordert. Seitdem ſcheint Goethe im Stillen dieſem Plan nachgegangen zu ſein. Die Anzeige, welche er 1806 in der Jena'ſchen Literaturzeitung über Johann von Müller's Selbſtbiographie veröffentlichte (Bd. 32, S. 101), bezeugt, wie klar er ſich bereits die theoretiſchen Grundſätze eines ſolchen Unternehmens gemacht hatte. Am 28. Auguſt 1808, an Goethe's Geburtstag, ward, wie Riemer in ſeinen Mittheilungen (Bd. 2, S. 611) erzählt, der Entſchluß der Ausführung gefaßt. Die Durchſicht und Herausgabe der Papiere Philipp Hackert's wirkte fördernd und ermuthigend; warum ſollte Goethe, was er für einen Anderen that, nicht auch für ſich ſelbſt thun? Im October 1811 erſchien der erſte Band, unter dem Titel: »Aus meinem Leben Wahrheit und Dichtung«; 1812 der zweite, 1814 der dritte. Der Abſchluß des vierten Bandes, welcher bis zum Eintritt in Weimar führt, erfolgte erſt 1831. Bald ſtellten ſich die Briefe aus Italien, die Briefe aus der Schweiz, die Schilderung der

Campagne in Frankreich 1792 und die Belagerung von Mainz 1793, die Tag- und Jahreshefte, ergänzend und fortführend zur Seite.

Goethe's Selbstbiographie ist eines seiner wirksamsten und unvergänglichsten Meisterwerke. Thatsächlicher und wahrhafter, liebenswürdiger und bescheidener sind niemals biographische Selbstbekenntnisse geschrieben worden. Manches ist, wie wir jetzt bei täglich neu zuströmenden Quellen mit Sicherheit wissen, aus verblichener Erinnerung unzulänglich oder in ungenauer Zeitfolge geschildert; für die grellen Wirren der Sturm- und Drangperiode fand der in sich Fertige und Abgeschlossene nicht mehr den zutreffenden Localton. Aber der innerste Kern, die Schilderung der angeborenen Eigenart, die Schilderung der bestimmenden Eindrücke im älterlichen Hause und auf der Universität, hebt sich mit einer so warm individualisirten Anschaulichkeit und mit einer so scharfen Feinfühligkeit für das wahrhaft Wesentliche und Entscheidende heraus, daß Gervinus mit Recht sagt, es sei dieser Selbstbiographie gelungen, das, was sich am meisten dem Pragmatismus entziehe, die Entfaltung eines genialen Geistes, pragmatisch darzulegen. Goethe war vollauf berechtigt, seine biographischen Bekenntnisse als Wahrheit und Dichtung zu bezeichnen; nicht blos in dem anspruchslosen Sinn, den er einmal in einem seiner Briefe an Zelter (Bd. 5, S. 393) hervorhebt, daß er sich die Befugniß wahren wollte, bei Lücken und Undeutlichkeiten des Gedächtnisses einzelne Fäden durch die nachempfindende Phantasie einzuschalten, sondern weit mehr noch in der tieferen Bedeutung, daß das Leben eines so großen und reinen Menschen, der sich trotz aller Irrungen und Hemmnisse in seinem dunklen Drange doch immer des rechten Weges bewußt ist, auch in der schlichtesten Wahrheit, ja in dieser am meisten, mit der hoheitsvollen Macht eines großen geschichtlichen Gedichts wirkt. Und indem Goethe seine Lebens-

und Gemüthszustände schildert, das Werden seiner Persönlichkeit und seinen allmälich vorschreitenden Bildungsgang, die Eindrücke, die er von der Außenwelt, von bedeutenden Menschen, von den ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs, von den Stimmungen und Kunstformen der Alten und Neuen, der vaterländischen und der fremden Literaturentwicklungen empfing, und die großartigen Rückwirkungen, die er bereits mit seinen ersten gewaltigen Dichtungen auf die Zeitgenossen ausübte, wird diese Schilderung über das enge Privatleben hinaus zugleich ein so lebensvolles, tief gründliches, umfassendes Zeit- und Kulturbild, daß sie das zielzeigende Muster aller Literatur- und Kunstgeschichtsschreibung geworden ist. Statt unverständig über mangelnden Geschichtssinn bei Goethe zu sprechen, ziemt es, auch nach dieser Seite hin fein demüthig bei Goethe in die Schule zu gehen.

Erst durch diese Selbstbiographie wurde das tiefere Verständniß Goethe's eröffnet. Erst jetzt fühlten und erkannten die Weiterstehenden, was die persönlichen Freunde Goethe's schon längst wußten, daß er nicht blos ein großer Dichter, sondern vor Allem auch ein großer und schöner Mensch sei, daß Leben und Dichten bei ihm in innigster und untrennbarster Wechselwirkung stehe. Zahlreiche Briefwechsel haben uns seitdem seine geheimsten Herzensergießungen offenbart. Keines anderen Menschen Seelenleben durchschauen wir so bis in das Einzelnste und Innerste wie das Seelenleben Goethe's. Und mit jedem neuen Fund persönlichster Bekenntnisse wird sein Bild nur immer gewaltiger und reiner, nur immer edler und liebenswürdiger.

Und derselbe stillbeschauliche Zug, welcher Goethe zu der Abfassung seiner Lebensgeschichte geführt hatte, wurde jetzt mehr und mehr der vorwaltende Zug auch seiner Dichtung.

Nicht ohne wehmüthige Ueberraschung gewahren wir, daß um das Jahr 1814 in der dichterischen Kraft Goethe's eine

plötzliche Wendung eintritt. Die Luſt des Schaffens bleibt und iſt ſo triebkräftig wie je in der glücklichſten Jugendzeit; aber die ſonſt ſo feſte Hand wird ſchwach und zitternd, der naive lyriſche Hauch ſchwindet, die Geſtalten verblaſſen. Man bekömmt das Gefühl des Herbſtlichen. Wer iſt Seelen- und Körperforſcher genug, um zu erklären, warum dieſe Abnahme gar ſo ſchnell und ſo jäh iſt! Um ſo mehr geht jetzt Goethe in ſeiner Dichtung, beſonders in der Lyrik, auf welche ſich lange Zeit faſt ganz ausſchließlich ſein dichteriſches Schaffen beſchränkt, in das Gedankenhafte und Lehrhafte. Er, der ſonſt ſo gern in der Schilderung leidenſchaftlicher Herzensverſtrickung weilte, wird jetzt mit Vorliebe der Dichter ruhig klarer, tief beſchaulicher Lebensweisheit. In Lehrgedichten und Sinnſprüchen liebt er zu ſagen, was er als Frucht und Kern ſeines unabläſſigen Kämpfens und Ringens gewonnen, in welcher Lebens- und Weltanſchauung er für ſein Denken und Wollen Befriedigung und Erfüllung, Halt und Richtſchnur gefunden.

Wie bedeutſam daher, daß Goethe grade jetzt wieder entſchiedener und bewußter als je der begeiſterte Verkünder Spinoza's wird, ſeiner Gottesanſchauung ſowohl wie ſeiner Sittenlehre!

In den Annalen (Bd. 27, S. 288) erzählt Goethe, daß vornehmlich Jacobi's Schrift von den göttlichen Dingen der Anſtoß war, daß er mit erneuter Begeiſterung wieder zu Spinoza zurückkehrte. Wie konnte ihm das Buch eines alten Freundes willkommen ſein, welches den Satz durchführen ſollte, daß die Natur Gott verberge? Je inniger er ſich in ſeinem langen Forſcher- und Denkerleben in die Anſchauungsweiſe eingelebt hatte, die ihm Gott in der Natur, die Natur in Gott zeigte, ſo daß dieſe Vorſtellungsart den Grund ſeiner ganzen Exiſtenz machte, um ſo tiefer verletzte ihn dieſer einſeitig beſchränkte Ausſpruch, welcher der Wiſſenſchaft allen Boden nahm. Ein Brief Goethe's an Knebel vom 8. April 1812 beſtätigt die leidenſchaftliche Erregtheit, in welche Goethe durch dieſes Buch

verſetzt ward. Und Jacobi ſtand nicht vereinzelt. Ueberall wild aufwuchernde Verdüſterungen, überall das bedrohliche Katholiſiren der Romantiker, die neu aufgeputzte Frömmelei haltloſer Schönſeligkeit.

Als Dichter und Künſtler griff Goethe, wie er am 6. Januar 1813 an Jacobi ſelbſt ſchreibt, gern in die phantaſievolle Welt des Polytheismus; in ſeiner innerſten Denkweiſe, zumal in ſeiner Naturforſchung, war und blieb er begeiſterter Pantheiſt. In dieſe Zeit fällt die Abfaſſung des begeiſterten Preiſens Spinoza's in Wahrheit und Dichtung. Viele Jahre hindurch führte Goethe, wie Sulpiz Boiſſerée (Bd. 1, S. 255) berichtet, Spinoza's Ethik auch auf ſeinen Reiſen immer bei ſich.

Es iſt bekannt, daß das Gedicht »Groß iſt die Diana der Epheſer« (Apoſtelgeſchichte 19, 24—39) unmittelbar gegen Jacobi gerichtet iſt. »Ich bin«, ſchreibt Goethe am 10. Mai 1812 aus Karlsbad an Jacobi, »nun einmal einer der Epheſiſchen Goldſchmiede, der ſein ganzes Leben im Anſchauen und Anſtaunen und Verehren des wunderwürdigen Tempels der Göttin und in Nachbildung ihrer geheimnißvollen Geſtalten zugebracht hat und dem es unmöglich eine angenehme Empfindung erregen kann, wenn irgendein Apoſtel ſeinen Mitbürgern einen anderen und noch dazu formloſen Gott aufdringen will.«

Beſonders auf dieſe Stimmungen und Gedanken iſt auch der innerſte Kern des Weſtöſtlichen Divan zurückzuführen.

Die Idee des Weſtöſtlichen Divan war durch die im Jahr 1813 erſchienene Hafisüberſetzung von Hammer-Purgſtall angeregt worden. Goethe wurde von der heiteren Beſchaulichkeit des fremden Dichters mit der Anziehungskraft eines verwandten Genius angezogen. Ausgedehnte Studien über orientaliſche Sitte und Denkart, insbeſondere über die arabiſch-perſiſche, folgten. Die ſchöpferiſche Nachbildung war dem ſchöpferiſchen Geiſt Goethes um ſo natürlicher und nothwendiger, je mehr es ihn reizte, ſich aus dem

Beengenden und Beängſtigenden der bedrohlichen Weltereigniſſe in die reine Patriarchenluft des Orients zu flüchten, und je mehr ſich die mohamedaniſche Mythologie und Symbolik geeignet zeigte zum Ausſprechen ſeiner ſtill innigen Gottes- und Lebensidee.

Die meiſten dieſer orientaliſirenden Gedichte ſtammen aus den Jahren 1814 und 1815, beſonders aus den im Sommer und Herbſt dieſer Jahre unternommenen Rheinreiſen. Einzelnes kam durch Tageblätter und Taſchenbücher in Umlauf. Die Sammlung erſchien erſt im October 1819. Goethe machte die erſte Mittheilung von ſeinem Unternehmen im Morgenblatt 1816, Nr. 48. Er kündigte es unter dem Titel an: »Weſtöſtlicher Divan oder Verſammlung deutſcher Gedichte mit ſtetem Bezug auf den Orient.«

So unbegreiflich unbeholfen dieſer Titel in ſeinem ſprachlichen Ausdruck war, ſachlich war er durchaus bezeichnend. Auch unter dem Turban und Kaftan ſchlägt das Herz Goethe's ureigen deutſch.

Wir unterſcheiden im Weſtöſtlichen Divan drei verſchiedene Beſtandtheile. Die erſte Gruppe beſteht aus Gedichten, welche lediglich dazu beſtimmt ſind, dem Ganzen den phyſiognomiſchen Localton zu geben, uns in die eigenthümliche Witterungsatmoſphäre des Orients einzuführen. Es ſind theils wörtliche Uebertragungen, theils freie Nachbildungen. Die zweite Gruppe beſteht aus den leidenſchaftlichen Liebesgedichten, die im »Buch Suleika« zuſammengefaßt ſind. Hermann Grimm hat in einer feinſinnigen Abhandlung (Preuß. Jahrb. 1869, Juli. S. 1 ff.) bewieſen, daß alle Gedichte, in denen Suleika ſelbſt ſpricht, ganz beſonders auch das herrliche Gedicht »Ach um Deine feuchten Schwingen, Weſt! wie ſehr ich Dich beneide«, mit geringen Veränderungen von Marianne Willemer herrühren, der jungen Frau eines alten Frankfurter Kaufherrn, die für Goethe die leidenſchaftlichſte Liebe faßte, als er im September 1814 und im Auguſt 1815 eine Zeitlang auf ihrem Landhauſe zu Frankfurt

verweilte. Die dritte und wichtigſte Gruppe aber beſteht aus Gedichten und Sinnſprüchen, welche die fromme Naturreligion der Perſer und die klare und freie Heiterkeit der auf dieſe Naturreligion gegründeten Lebensanſchauung dichteriſch darſtellen und verherrlichen. Glückſelige Luſt der Liebe und des Weins; glückſeliger Friede einer Seele, welche weiß, daß Alles nur der verſchwindende Theil einer unendlichen Daſeinskette iſt, die in Gott lebt und webt, in ihm vergeht und in ihm ſich verklärt!

Goethe ſelbſt hat kein Hehl daraus gemacht, in welcher dieſer drei Gruppen ſein eigenſtes Weſen lag. Als am 12. Januar 1827 in einer muſikaliſchen Abendunterhaltung einige Lieder aus dem Divan geſungen wurden, ſagte Goethe zu Eckermann (Bd. 1, S. 284): »Ich habe dieſen Abend die Bemerkung gemacht, daß die Lieder des Divan gar kein Verhältniß mehr zu mir haben; ſowohl was darin orientaliſch als was darin leidenſchaftlich iſt, hat aufgehört in mir fortzuleben; es iſt wie eine abgeſtreifte Schlangenhaut am Wege liegen geblieben.« Im Geiſt jener pantheiſtiſch beſchaulichen Gedichte aber hat er fortgedichtet bis in ſein ſpäteſtes Alter.

Im Divan ſteht jenes wunderſame, am 31. Juli 1814 in Wiesbaden entſtandene Gedicht, das mit den Worten beginnt:

„Sagt es Niemand, nur den Weiſen,
Weil die Menge gleich verhöhnet,
Das Lebend'ge will ich preiſen
Das nach Flammentod ſich ſehnet".

und deſſen Schluß iſt:

Und ſo lang Du das nicht haſt,
Dieſes: Stirb und werde!
Biſt Du nur ein trüber Gaſt
Auf der dunklen Erde!"

Und im Divan ſteht jenes tiefſinnige Gedicht:

„Und nun ſei ein heiliges Vermächtniß
Brüderlichem Wollen und Gedächtniß:
Schwerer Dienſte tägliche Bewahrung,
Sonſt bedarf es keiner Offenbarung.“

Es iſt nur eine andere Wendung deſſelben Gedankens, wenn im »Buch des Paradieſes« der Einlaßbegehrende auf die Frage, ob er Wundermale gläubigen Martyriums aufweiſen könne, antwortet:

„Nicht ſo vieles Federleſen!
Laß mich immer nur herein!
Denn ich bin ein Menſch geweſen,
Und das heißt ein Kämpfer ſein.“

„Mit den Trefflichſten zuſammen,
Wirkt ich, bis ich mir erlangt,
Daß mein Nam' in Liebesflammen
Von den ſchönſten Herzen prangt.“

An dieſe Gedichte des Divan ſchließt ſich eine Reihe von Lehrgedichten, welche jetzt unter der Ueberſchrift »Gott und Welt« zuſammengeſtellt ſind. Dieſelbe Anſchauung, derſelbe Sinn.

Nicht ohne Abſicht hatte ſich Goethe im Weſtöſtlichen Divan in die orientaliſirende Gewandung gehüllt. Es widerſtrebte ihm, Proſelyten zu machen oder ſich mit der Welt zu überwerfen. In einem Gedicht aus dem Jahr 1814, das urſprünglich »Das Gaſtmahl der Weiſen« hieß und jetzt den Titel »Die Weiſen und die Leute« führt, fertigt er all die zudringlichen Fragen über Ewigkeit, Unendlichkeit, Seele, Geiſt, Unſterblichkeit, Willensfreiheit und Vorherbeſtimmung, mit denen die Philiſter den Wiſſenden ſo oft läſtig fallen, mit heiterem Humor ab; und ſelbſt dieſes Gedicht hielt er vorſichtig zurück. Auch in den Unterhaltungen mit Falk und Eckermann fehlt es nicht an behutſamer Verhüllung und Anbequemung. Um ſo wichtiger und denkwürdiger ſind Gedichte wie: »Prooemium, Weltſeele, Eins und Alles, Vermächtniß, Epirrhema, Antepirrhema, Urworte«, die er

im Laufe der Jahre in ſeinen naturwiſſenſchaftlichen und kunſtwiſſenſchaftlichen Zeitſchriften, im Morgenblatt und in Taſchenbüchern veröffentlichte.

Rückhaltslos und begeiſtert iſt es die Lehre vom Ein und All. »Was wär' ein Gott, der nur von außen ſtieße!« Rückhaltslos und begeiſtert iſt es die Mahnung, den eigenſüchtigen Einzelwillen freudig hinzugeben an die Idee des Ganzen. »Im Grenzenloſen ſich zu finden, wird gern der Einzelne verſchwinden!«

Unwillkürlich gedenken wir der inhaltſchweren Sätze, die ebenfalls aus Goethe's letzter Lebenszeit ſtammen:

»Wenn ich mich beim Urphänomen zuletzt beruhige, ſo iſt es auch nur Reſignation; aber es bleibt ein großer Unterſchied, ob ich mich an den Grenzen der Menſchheit reſignire oder innerhalb einer hypothetiſchen Beſchränktheit meines bornirten Individuums.«

»Das ſchönſte Glück des denkenden Menſchen iſt, das Erforſchliche erforſcht zu haben und das Unerforſchliche ruhig zu verehren.«

Die Zeitſchrift »Ueber Kunſt und Alterthum«.

Wie hätte Goethe, der in raſtloſer Thätigkeit ſich von Jahr zu Jahr Steigernde, theilnahmlos bleiben können bei den großen Bewegungen der Naturwiſſenſchaft und der Kunſt und Literatur, die ſich rings um ihn erhoben und die Das, was er ſelbſt gewollt und erſtrebt hatte, bald herrlich beſtätigten und erfüllten, bald in Wege einlenkten, die er nicht ohne tiefſten Schmerz gewahrte?

Es drängte ihn mitzuſprechen, fördernd, leitend, warnend. Aus dieſem Gefühl entſprangen ſeine Zeitſchriften: »Zur Naturwiſſenſchaft überhaupt, zur Morphologie insbeſondere (1817. 1823. 1824.) und »Ueber Kunſt und Alterthum« (1816—1827).

In der Naturwiſſenſchaft blieb Goethe auf ſeinem alten

Standpunkt. Wir wissen, wie krankhaft reizbar er war über das fortdauernd ablehnende Verhalten der Fachgelehrten gegen seine Farbenlehre, über das Emporkommen der Vulkanisten in der Geologie. Um so erfreuter war er über den Sieg seiner anatomischen Anschauungen.

Es hat etwas tief Rührendes, mit welcher neidlosen Anerkennung er die epochemachenden Leistungen von Carus und d'Alton begrüßte; er pries es als höchstes Glück, sich in die Jugend hineingewachsen zu fühlen und mit ihr fortwachsen zu können, auf einer Altersstufe, auf welcher man sonst nur die vergangene Zeit zu loben pflege. Im Januar 1826 schrieb Goethe in einem an Carus und d'Alton gemeinsam gerichteten Briefe (vgl. C. G. Carus: Goethe. 1843. S. 33): »Wenn ich das neuste Vorschreiten der Naturwissenschaften betrachte, so komme ich mir vor wie ein Wanderer, der in der Morgendämmerung gegen Osten ging, das heranwachsende Licht mit Freuden anschaute und die Erscheinung des großen Feuerballs mit Sehnsucht erwartete, aber doch bei dem Hervortreten desselben die Augen wegwenden mußte, welche den gewünschten gehofften Glanz nicht ertragen konnten.« Und ähnlich lauten die von Goethe am 8. Juni 1828 an Carus (ebend. S. 39) gerichteten Worte, die in einem Briefe Goethe's an den Grafen Caspar von Sternberg zwei Tage später ganz gleichlautend wiederholt werden: »Ein alter Schiffer, der sein ganzes Leben auf dem Ocean der Natur mit Hin- und Wiederfahren von Insel zu Insel zugebracht, die seltsamsten Wundergestalten in allen drei Elementen beobachtet und ihre geheim gemeinsamen Bildungsgesetze geahnt hat, aber, auf sein nothwendigstes Ruder- Segel- und Steuergeschäft aufmerksam, sich den anlockenden Betrachtungen nicht widmen konnte, erfährt und schaut nun zuletzt, daß der unermeßliche Abgrund durchforscht, die aus dem Einfachsten ins Unendliche vermannichfaltigten Gestalten in ihren Bezügen ans Tageslicht gehoben und ein so großes und un-

glaubliches Geschäft wirklich gethan sei. Wie sehr findet er Ursache, verwundernd sich zu erfreuen, daß seine Sehnsucht verwirklicht, sein Hoffen über allen Wunsch erfüllt worden.« In Geoffroy de St. Hilaires Sieg in der französischen Akademie feierte Goethe den Sieg seiner eigenen Sache.

Ganz anders in der bildenden Kunst. Hier ereignete sich das Ueberraschende, daß Goethe im Andrang neuzuströmender entscheidender Anregungen mit der ausschließlich antikisirenden Richtung brach, deren wirksamster Vorkämpfer er bisher gewesen.

So entschieden sich Goethe dem emporkommenden romantisirenden Kunstwesen, das er verächtlich das neukatholische nannte, entgegenstellte, die Romantiker setzten nichtsdestoweniger alle Hebel in Bewegung, Goethe auf ihre Seite zu ziehen. War es doch Goethe selbst gewesen, welcher in blühender Jugendzeit zuerst am mächtigsten altdeutsche Sinnesart wieder ins Leben gerufen und dadurch alles Gute, was jetzt für die Erkennung und Erhaltung der altdeutschen Kunstdenkmale geschah, begründet hatte! Man zweifelte nicht, daß Goethe in seiner innersten Seele seinem Jugendtraum nicht untreu geworden; Goethe habe nur seitdem keine Kunde mehr von diesen Dingen bekommen. Ja, schon gab es Schwärmer, welche davon fabelten, die Propyläen und die heidnischen Götterbilder würden sinken, und statt Iphigenia werde eine große herrliche christliche Heilige Goethe mit dem Kranz der Unsterblichkeit schmücken.

Und in der That waren die Einwirkungen der Romantiker auf Goethe's Kunstanschauungen nicht erfolglos.

Der Gegensatz konnte anfangs nicht greller gedacht werden. Nicht nur, daß Goethe seiner Jugendbegeisterung für die Gothik so völlig entfremdet war, daß er in einem 1788 veröffentlichten Aufsatz über Baukunst (Bd. 3, S. 25) sich nicht scheute, die Gothik nur eine multiplicirte Kleinheit und erfindungslosen Unsinn zu nennen; hervorgegangen aus der Bildungswelt des

achtzehnten Jahrhunderts kannte er das Mittelalter überhaupt nicht. Wir würden es nicht glauben, wenn es Goethe in den Tag- und Jahresheften (Bd. 27, S. 248) nicht selbst erzählte, daß er erst 1807 zum ersten Mal das Nibelungenlied las; im Jahr 1811 (vergl S. Boisserée. Bd. 1, S. 112) hat er noch kein Bild von van Eyck gesehen; so oft er den Thüringerwald durchstreift und so oft er in Ilmenau längeren Aufenthalt genommen hatte, war er doch niemals dazu gekommen, einen Ausflug zu den herrlichen romanischen Ruinen des benachbarten Paulinzelle zu machen. Und jetzt trat ihm dieses Zurückgreifen auf die Kunst des Mittelalters noch überdies als ein Anhängsel der romantischen Dichterschule entgegen, deren Schwächlichkeiten und phantastische Verirrungen ihn so tief ärgerten, daß er am 7. October 1810 an seinen Freund, den Grafen Reinhard, schrieb, daß wenn er einen verlorenen Sohn hätte, er lieber wolle, er hätte sich bis zum Schweinekoben verirrt, als daß er in diesen Narrenwust sich verfange. Es ist das großartigste Zeugniß für die unverwüstliche Lernbegierde und Sachlichkeit Goethe's, daß er, der Sechzigjährige, trotzalledem auf diese neuen Anregungen einging und sich allmälich auch in sie nach Kräften einlebte.

Wir sind im Stande, diese denkwürdige Wandlung Goethe's genau zu verfolgen. Am 9. Mai 1808 schreibt Friedrich Schlegel an Sulpiz Boisserée (Bd. 1, S. 51), daß er Goethe in Weimar Mosler's Zeichnungen nach altdeutschen Gemälden vorgelegt habe. »Ich sagte ihm«, fährt Schlegel fort, »es hätten Einige aus der Vorliebe für die alte Malerei eine Art Secte und Phantasterei gemacht; das sei hier gar nicht der Fall, wir wollten blos der Vergessenheit entreißen, was ohne Zweifel in hohem Grade merkwürdig und zum Theil gewiß auch künstlerisch vortrefflich sei. Meine Absicht habe wenigstens das gewirkt, daß eine bedeutende Anzahl vortrefflicher Kunstwerke vom Untergang gerettet worden.« Schlegel setzt hinzu: »Es schien Eindruck zu

machen, und er verſprach, die Sache mit Theilnahme und Ernſt aufzunehmen.« Im Frühling 1810 ſchickte Boiſſerée zuerſt die Zeichnungen und Riſſe des Kölner Doms an Goethe. Am 14. Mai 1810 ſchrieb Goethe an Graf Reinhard (S. 80), es ſei zu loben, daß dieſe Zeichnungen den Sinn einer vergangenen Zeit wieder mit wahrhaft treuem und hiſtoriſchem Sinn vergegenwärtigen, und gewiß ſei der Grundriß des Domes, wie er hier vorliege, eines der intereſſanteſten Dinge, die ſeit langer Zeit in architektoniſcher Hinſicht vorgekommen. Er habe ſich früher auch mit dieſen Dingen beſchäftigt und eine Art von Abgötterei mit dem Straßburger Münſter getrieben, deſſen Façade er auch jetzt noch für größer gedacht halte als die Façade des Kölner Doms; aber ſo höchſt merkwürdig dieſer Geſchmack der Baukunſt ſei, ſo ſei dieſes ganze Weſen doch nur ein Raupen- und Puppenzuſtand, in welchem die erſten italieniſchen Künſtler auch geſteckt, bis endlich Michel Angelo, indem er die Peterskirche concipirte, die Schale zerbrochen und ſich als wunderſamen Prachtvogel der Welt dargeſtellt habe. Anfang Mai 1811 kam Sulpiz Boiſſerée nach Weimar. Goethe war zuerſt ſpröde und zurückhaltend; zuletzt aber wurde er von der Macht der Eindrücke übermannt. Boiſſerée ſagt ſchön in ſeinem Tagebuch (Bd. 1, S. 118): »Ich fühlte die uns im Leben ſo ſelten beſchiedene Freude, einen der erſten Geiſter von einem Irrthum zurückkehren zu ſehen, wodurch er an ſich ſelber untreu geworden war; ich ſprach wie eben meine Stimmung mir eingab, ich weiß nicht, wie ich die Worte ſetzte, ſie mußten meine Bewegung kundgeben, denn der Alte wurde ganz gerührt davon, drückte mir die Hand und fiel mir um den Hals, das Waſſer ſtand ihm in den Augen.« Weit kühler freilich ſchreibt Goethe über dieſe Begegnung an den Grafen Reinhard (S. 109), er habe Sulpiz in allen Dingen gut begründet gefunden und glaube ihn in der Geſchichte der Architektur und

Malerei auf dem rechten Wege; es sei ihm sehr angenehm gewesen, durch den Umgang mit Boisserée diese für ihn schon verblichene Seite der Vergangenheit wieder auffrischen zu können. Jedoch die Bekehrung war in der That erfolgt. Ein enges, nur durch den Tod gelöstes Freundschaftsverhältniß verknüpfte fortan Goethe mit Boisserée. Goethe sah in den Bestrebungen Boisserée's zur That geworden, was er selbst einst geahnt und erstrebt, dann aber, von einer entwickelteren Kunst angezogen, völlig im Hintergrunde gelassen hatte. Der Hinblick auf diese Bestrebungen Boisserée's war der Grund, daß er den sinnigen Spruch: »Was man in der Jugend wünscht, hat man im Alter in Fülle,« dem zweiten Theil von Wahrheit und Dichtung vorsetzte.

Die frische Jugendlichkeit, mit welcher Goethe sich in diese neue Welt warf, ist bewunderungswürdig. Unausgesetzter Briefwechsel mit Boisserée und dessen Gesinnungsgenossen. Und in den Jahren 1814 und 1815 unternahm Goethe eigens zu diesen Kunstzwecken wiederholte Reisen an den Rhein, die, wie er sich in den Tag- und Jahresheften ausdrückt, seine Begriffe von der älteren deutschen Baukunst immer mehr und mehr erweiterten und reinigten und die ihm die gewaltigen Eindrücke der großen Gemäldesammlungen Walraff's und der Gebrüder Boisserée brachten.

In einer kleinen Schrift »Ueber Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden«, welche im Juli 1816 erschien, sucht Goethe von diesen Eindrücken und von den Wünschen, Hoffnungen und Vorsätzen der auf das Mittelalter gerichteten Kunstbestrebungen öffentlich Bericht zu geben. Allmälich erweiterte sich dieser Rechenschaftsbericht zu einer ständig fortgeführten Zeitschrift.

Bedenkt man den damaligen Stand der Kunstwissenschaft, so wird Jedermann eingestehen müssen, daß diese Schilderungen der »Kunstschätze am Rhein, Main und Neckar« trefflich geschrieben sind. Erscheinen sie manchem Enthusiasten vielleicht

nicht warm und überschwenglich genug, so ist zu erwägen, daß, wie auch Boisserée und selbst Friedrich Schlegel anerkannte, grade diese Mäßigung am meisten dazu beitrug, auch in Widerstrebenden Antheil für die neue Richtung zu wecken.

Für Goethe's Kunstanschauung erwuchs aus diesen Einwirkungen ein unendlich befruchtender und nachhaltiger Vortheil. Er wurde allerdings nicht ein Mittelalterlicher mit den Mittelalterlichen; solche Romantik mußte seinem kerngesunden, von aller Glaubensbefangenheit freien, ächt und rein menschlichen Wesen fern bleiben. Aber er fühlte und erkannte, daß die einseitige und ausschließliche Anlehnung an die Antike den modernen Menschen, welcher die großen Errungenschaften der durch das Christenthum begründeten tieferen Gemüthsinnerlichkeit in sich trägt, nicht ganz erfüllen und befriedigen könne. Goethe, welcher als Dichter so unvergängliche Werke ächtester und lebensvollster Renaissancekunst geschaffen hatte, fühlte und erkannte nunmehr wärmer als zuvor auch die tiefe geschichtliche Bedeutung und Mustergiltigkeit der Renaissance für die bildende Kunst, als der vollendetsten Einheit und Versöhnung des Antiken und Modernen. Und zwar der Renaissance in ihren verschiedenartigsten Gestaltungen und Erscheinungsweisen. Es ist überaus bezeichnend, daß Goethe jetzt seine trefflichen Abhandlungen über Mantegna, Leonardo, Ruysdael und Rembrandt schrieb. Und wenn Goethe in seiner Besprechung von Rauch's Basrelief am Piedestal der Blücherstatue sagt, daß, wer in Darstellungen dieser Art immer ein alterthümliches Costüm vor sich zu sehen gewohnt war, vielleicht durch das völlig Moderne dieses Reliefs beim ersten Anblick befremdet sei, sich aber gar bald überzeugen werde, wie sehr eine solche Darstellung der Denkweise des Volks gemäß sei, das sich erfreue, Porträts und Nationalphysiognomien darauf zu finden, so ist dies ein Wort von unermeßlichster Tragweite, das weder dem Anhänger der Mengs'schen Schule noch dem leiden-

schaftlichen Parteigänger antikisirender Formengebung je möglich gewesen wäre.

Auf diesem Standpunkt stand Goethe, als er seinen berühmten und, fast möchte man sagen, berüchtigten Feldzug gegen die »neudeutsche religiös-patriotische Kunst« der jungen deutschen Künstler in Rom eröffnete. Es geschah im Jahr 1817 im zweiten Heft von Kunst und Alterthum.

Da dieser Aufsatz zwar von Goethe veranlaßt, aber von Meyer geschrieben ist, fehlt er in Goethe's Werken Die Meisten kennen ihn daher nur vom Hörensagen. Die albernsten Irrthümer gehen unbesehen von Mund zu Mund. Man liebt es, Goethe als einen in Sachen der bildenden Kunst hinter der Höhe der Zeit Zurückgebliebenen darzustellen, welcher dem kühnen Flug genialer Künstlerjugend nicht zu folgen vermocht habe. Wer die Thatsachen sieht, wie sie sind, muß solcher vorgefaßten Meinung von Grund aus widersprechen. Die Wahrheit ist, daß Goethe die großartige Begabung und Bedeutung der Führer dieser neuen Richtung, namentlich Cornelius' und Overbeck's, insoweit deren Werke zu seiner Kenntniß gelangten, niemals verkannt hat, daß aber er, der Dichter des reinen und freien Menschenthums, er, der Zögling und der Vollender der großen Bildungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts, mit innerster Nothwendigkeit der Gegner einer Kunstrichtung sein mußte, die das Höchste nur in der ausschließlich kirchlichen Kunst und in der unbedingten Rückkehr zur mittelalterlichen Vergangenheit suchte. Sulpiz Boisserée hatte bei seinem ersten Besuch bei Goethe am 3. Mai 1811 die Faustzeichnungen von Cornelius mitgebracht. Goethe lobte, wie Sulpiz am 6. Mai 1811 an seinen Bruder Melchior (Bd. 1, S. 113) schreibt, dieselben über alles Erwarten. Und dasselbe Lob kehrt nicht nur in einem Brief Goethe's an Cornelius vom 8. Mai 1811 (Allgem. Zeitung 1858, Beil. 128) wieder, sondern auch in einem Briefe

Goethe's an den Grafen Reinhard (S. 105) von demſelben Tage. Ebenſo ſchreibt Goethe am 14. Februar 1814 an Boiſſerée (Bd. 2, S. 34): »Von Cornelius und Overbeck haben mir Schloſſer's ſtupende Dinge geſchickt. Der Fall tritt in der Kunſtgeſchichte zum erſten Mal ein, daß bedeutende Talente Luſt haben, ſich rückwärts zu bilden, in den Schooß der Mutter zurückzukehren, und ſo eine neue Kunſtepoche zu gründen.« Dieſe warme Theilnahme Goethe's iſt jederzeit unverändert dieſelbe geblieben. Als Goethe 1830 einen Stich von Cornelius' Unterwelt kennen lernte, fühlte er ſich zwar, wie wir aus den Geſprächen mit Eckermann (Bd. 2, S. 191) erſehen, nicht ganz befriedigt; aber nichtsdeſtoweniger zeigen die gleichzeitigen Briefe Goethe's an Boiſſerée, wie er Cornelius immer ausſchloß, wenn er in anderen Dingen mancher Verſtimmung gegen München Raum gab.

Goethe hat gegen dieſe neue romantiſche Kunſtrichtung nie etwas eingewendet, als was auch wir gegen ſie auf dem Herzen haben, wenn wir von Nazarenerthum ſprechen. Die große Kunſt des ſechzehnten Jahrhunderts war aus der engen Kloſterluft in die friſche Weltfreudigkeit getreten und mit der freieren Weite des Inhalts war auch die künſtleriſche Form zu vollendeter Freiheit und Schönheit erblüht; und jetzt im neunzehnten Jahrhundert ſollte die Kunſt wieder in die Kloſterzelle zurücktreten und wie in den Darſtellungsgegenſtänden, ſo auch in der künſtleriſchen Auffaſſung und Behandlung ganz und gar die neuen weltlichen Eroberungen der höchſten Kunſtepoche verleugnen! Schon gegen Wackenroder's Herzensergießungen eines kunſtliebenden Kloſterbruders hatte Goethe (Bd. 27, S. 120) ſpottend geſagt, welch' eine unvergleichliche Schlußfolgerung es ſei, daß, weil einige Mönche Künſtler waren, nunmehr alle Künſtler Mönche ſein ſollten. Und nun war im Lauf der Jahre ſchreckhaft offenbar geworden, daß dieſes Weſen nicht ein rein künſt-

lerisches blieb, sondern zugleich eine sehr bedenkliche religiöse Parteiwendung nahm. Die trübsten ultramontanen Beisätze mischten sich ein; Bekehrungen auf Bekehrungen, Sectengeist und Conventikelumtriebe in der gehässigsten Weise. Wahrlich, unter diesen Umständen stand es Goethe sehr wohl an, daß es ihm heilige Gewissenssache war, endlich hervorzubrechen und auf Das, was ihm in diesem Treiben falsch, krankhaft und im tiefsten Grund heuchlerisch erschien, derb und unerbittlich loszugehen. »Lassen Sie uns bedenken,« schreibt er am 1. Juni 1817 an Rochlitz (Goethe's Briefe an Leipziger Freunde, S. 334), »daß wir dies Jahr das Reformationsfest feiern und daß wir unseren Luther nicht höher ehren können, als wenn wir dasjenige, was wir für recht und dem Zeitalter ersprießlich halten, mit Ernst und Kraft und, wäre es auch mit einiger Gefahr verknüpft, öffentlich aussprechen und öfters wiederholen.« Es erinnert an den zornmüthigen Eifer des früheren Xenienstreites, wenn Goethe, nachdem der Angriff geschehen ist, seinem Kampfgenossen Meyer freudig zuruft, die Hauptwirkung dieses Aufsatzes werde groß und tüchtig bleiben, denn alle Welt sei dieser Kinderpäpstelei satt. »Denken Sie nach,« setzt Goethe (Briefe von und an Goethe, S. 111) hinzu, »was wir Alles zunächst thun sollen, um die Herzensergießungen der Weimar'schen Kunstfreunde recht in vollem Maß hervorströmen zu lassen; es muß nun Schlag auf Schlag gehen.« Und kurz darauf schreibt er ebenfalls an Meyer (S. 114): »Unsere Bombe hätte nicht zu gelegenerer Zeit und nicht sicherer treffen können; die Nazarener sind, merke ich, schon in Bewegung wie Ameisen, denen man die Haufen stört. Das rührt und rafft sich, um das alte löbliche Gebäude wiederherzustellen. Wir wollen ihnen keine Zeit lassen; ich habe einige verwünschte Einfälle, von denen ich mir viel Wirkung verspreche.« Diesen Eifer hat Goethe bis an sein Ende beibehalten. Noch am 22. März 1831 sagte er zu Eckermann (Bd. 2, S. 325):

»Das Nazarenerthum iſt von wenigen Einzelnen ausgegangen. Die Lehre war, der Künſtler brauche vorzüglich Frömmigkeit und Genie, um es den Beſten gleichzuthun; eine ſolche Lehre war ſehr einſchmeichelnd und man ergriff ſie mit beiden Händen. Denn um fromm zu ſein, brauchte man nichts zu lernen, und das eigene Genie brachte Jeder ſchon von ſeiner Frau Mutter. Man braucht nur etwas auszuſprechen, was dem Eigendünkel und der Bequemlichkeit ſchmeichelt, um eines großen Anhangs in der mittelmäßigen Menge gewiß zu ſein.«

Und wie treffend ſpricht Goethe auch über die alterthümelnde Form, die bei den alten Meiſtern ſo entzückend und tief innig ergreifend wirkt, weil in ihnen Auffaſſung und Behandlung ſich durchaus decken und einander mit innerſter Nothwendigkeit bedingen, die aber bei den neuen Nachahmern nichts als willkürliche, künſtlich angelernte, gleißneriſche Manier iſt! Anfänglich, als Goethe meinte, dieſes Zurückgreifen auf die vorrafaeliſche Kunſt ſolle nur eine Vorſchule ſein, um ſich von ihr aus deſto kräftiger in höhere Regionen zu erheben, war er billig und nachſichtsvoll; warm und theilnehmend wies er in jenem erſten Briefe an Cornelius den jungen Künſtler von der älteren Weiſe auf die geläuterte Formentiefe Dürer's und der gleichzeitigen Italiener. Als er aber ſah, daß die Meiſten dieſer im modiſchen Irrſal befangenen Kunſtjünger auf Rafael und Tizian vornehm herabblickten und deren Formen- und Farbenſchönheit als Verderb und Abfall bezeichneten, da ergrimmte ſeine ſchönheitverlangende Seele, und Meyer ſchrieb mit Goethe's voller Zuſtimmung in jenem Aufſatz, daß ſie niemals den geſunden Sinn überreden würden, daß ein Gemälde darum erbaulicher oder vaterländiſcher ſei, weil die Anordnung kunſtlos, die Haltung und Wirkung von Licht und Schatten fehlerhaft, das Colorit des Fleiſches eintönig, die Farben der Gewänder nicht auf die erforderliche Weiſe gebrochen und das Ganze eben deswegen

flach und unfreundlich ausfalle. In den Aphorismen zu Kunst und Alterthum sagt Goethe: »Löste sich doch in jeder italienischen Schule der Schmetterling aus der Puppe los, und wir Deutschen sollen uns nur dann für Original halten, wenn wir uns nicht über die Anfänge erheben; sollen wir ewig als Raupen herumkriechen, weil einige nordische Künstler ihre Rechnung dabei finden?« Und in einem Gespräch mit Eckermann ruft er mit ausdrücklicher Bezugnahme auf dieses Kunstwesen einmal ärgerlich aus: »Niebuhr hat Recht gehabt, wenn er eine barbarische Zeit kommen sah; sie ist schon da, wir sind schon mitten darinnen; denn worin besteht die Barbarei anders als darin, daß man das Vortreffliche nicht anerkennt?«

In den Gesprächen mit Eckermann (Bd. 1, S. 293) findet sich auch ein treffliches Wort gegen die heutige neue Gothik, welche sich so gern nicht blos für die ausschließlich christliche, sondern auch für die eigenartig deutsche Kunst ausgiebt, obgleich die Wissenschaft längst dargethan hat, daß die Gothik nordfranzösischen Ursprungs ist. Goethe nennt diese neue Gothik eine Art Maskerade, die mit dem lebendigen Tage in Widerspruch stehe und, wie sie aus einer leeren und hohlen Gesinnungsweise hervorgehe, so auch darin bestärke.

Es ist sehr zu bedauern, daß Goethe den nächsten Erfolg seines Angriffs sich selbst erschwert und geschmälert hatte. Meyer, welcher in Goethe's Auftrag den vielverrufenen Aufsatz über die neudeutsche religiös-patriotische Kunst schrieb, sprach nur als Mann der Mengs'schen Schule. So gewann es den Anschein, als sei es der unmächtige Zornausbruch eines veralteten, mit Recht beseitigten Standpunktes. Einsichtig und treffend schrieb Sulpiz Boisserée (Bd. 2, S. 174) nach dem Erscheinen dieses Aufsatzes an Goethe, daß es eine Einseitigkeit sei, wenn dieser Aufsatz den Nachahmern italienischer und deutscher Kunst einzig die hellenische als Kanon gegenüberstelle; dadurch würden

die Gegner nie belehrt und besiegt, sondern nur erbittert. »Wir beklagen,« fährt Boisserée fort, »daß nicht, wie wir erwartet hatten, Sie selbst diesen Aufsatz unternommen haben; denn nur Sie mit Ihrem großen Sinn, empfänglich für alles Aechte, in welcher Gestalt es auch erscheine, nur Sie waren im Stande, die Aufgabe zu lösen und zwischen zwei Ultrapunkten die wahrhaft beseligende Mitte zu zeigen.«

Uebersetzen wir aber die Sprache Meyer's in die Sprache Goethe's, d. h. lösen wir den Kern aus seiner unzuträglichen Umhüllung, so erhalten wir den einfachen Satz: Nicht eine christelnde und alterthümelnde Kunst, sondern eine rein und frei menschliche, eine harmonisch schöne, eine auf die unvergänglichen Vorbilder der Antike und der Renaissance gebaute.

Goethe war in der bildenden Kunst nicht ein Führer wie in der Dichtung und in einigen Fragen der Naturwissenschaft. Aber er war auch nicht, wie jetzt die Sage geht, ein in seinem Verhältniß zur bildenden Kunst seiner Zeit Zurückgebliebener, sondern ein in seiner durch ernste und anhaltende Bildungsmühen errungenen Kunsteinsicht durch die Zeitwirren Unbeirrter.

Und zuletzt noch ein Wort über Goethe's Stellung zu den Literaturbestrebungen seiner jüngeren Zeitgenossen.

Die letzten Hefte von Kunst und Alterthum sind vorwaltend Literaturfragen gewidmet. Es behagte dem Greis, in läßlich bequemer Weise tagebuchartig auszusprechen, was ihn drückte und was ihn erfreute.

Mit Unrecht macht man Goethe den Vorwurf, er habe sich mehr als billig abgewendet von den Bestrebungen Derer, die nach ihm gekommen. Verbindet man seine öffentlichen Aeußerungen in Kunst und Alterthum mit seinen Gesprächen mit Eckermann, so sieht man deutlich, daß er theilnehmend auf das allmäliche Emporkommen Uhland's, Rückert's, Platen's und Heine's achtet, ja daß er sogar einzelne junge Dichter wie August Hagen und

Karl Meyer mit einer liebevollen Zuvorkommenheit hervorhebt, welche die Folgezeit nicht eingelöſt hat. Im Großen und Ganzen aber hat Goethe allerdings kein Hehl gemacht, daß ihm das junge deutſche Dichtergeſchlecht nur ein Epigonengeſchlecht war. Er vermißte tüchtigen inneren Gehalt, klare und zwingende Gegenſtändlichkeit; er rügte das Ueberwuchernde des ſchwächlich Subjectiven, er nannte das beginnende krankhafte Schwelgen im ſogenannten Weltſchmerz mit einem treffenden Wort Lazarethpoeſie. »Mir will das kranke Zeug nicht munden, Autoren ſollen erſt geſunden.«

Wer kann es Goethe verargen, daß er angeſichts dieſer heimiſchen Irrungen gern in das Ausland ſchaute und daß er über die jungen deutſchen Dichter Byron ſtellte, ſo wenig er ſich auch über deſſen wilde Ungebärdigkeit täuſchte, und Moore und Walter Scott und Beranger und Manzoni.

Goethe war ſich wohl bewußt, daß es beſonders ſein eigenes Dichten geweſen, das auf dieſe Ausländer befreiend und leitend eingewirkt habe. Auf Grund dieſer Wahrnehmung ſprach er jetzt gern von dem Beginn einer allgemeinen Weltliteratur und pflegte dieſen Betrachtungen über die Weltliteratur das ſtolze Wort beizufügen, daß der Deutſche in dieſer regen Ideenwanderung fortan mehr der Gebende als der Empfangende ſei.

Wilhelm Meiſters Wanderjahre und der zweite Theil des Fauſt.

Im Jahr 1823 überſtand Goethe zwei ſchwere Krankheiten. Sein raſtloſer Arbeits- und Schaffenseifer blieb ungeſchwächt.

Am 22. October 1826 ſchreibt Goethe an Sulpiz Boiſſerée (Bd. 2, S. 445): »Da mich Gott und ſeine Natur ſo viele Jahre mir ſelbſt gelaſſen haben, ſo weiß ich nichts beſſeres zu thun als meine dankbare Anerkennung durch jugendliche Thätigkeit auszudrücken; ich will des mir gegönnten Glücks, ſo lange es mir noch gewährt ſein mag, mich würdig erzeigen und ich verwende Tag und Nacht auf Denken und Thun. Tag und Nacht iſt keine Phraſe; denn gar manche nächtliche Stunden, die ich dem Schickſal meines Alters gemäß ſchlaflos zubringe, widme ich nicht vagen und allgemeinen Gedanken, ſondern ich betrachte genau, was den nächſten Tag zu thun. Und ſo thue ich vielleicht mehr, und vollende ſinnig in zugemeſſenen Tagen, was ich zu einer Zeit verſäumt, wo man das Recht hat zu glauben oder zu wähnen, es gebe noch Wiedermorgen und Immermorgen.«

Und am 28. Januar 1827 ſchreibt Wilhelm von Humboldt an Welcker (Briefw. herausgeg. von Haym, S. 140): »Ich war zehn Tage in Weimar und täglich mehrere Stunden mit Goethe. Man kann ihn kaum in einer anderen Periode ſeines Lebens heiterer und zufriedener, beſchäftigter und thätiger geſehen haben. Seine Geſundheit iſt ganz wiederhergeſtellt, er iſt das Bild eines ſchönen und rüſtigen Greiſes. Die Herausgabe ſeiner Schriften ſetzt ihn in die erfreulichſte Thätigkeit.«

Zwei Obliegenheiten beſonders waren die Sorge und die Freude ſeines Alters, die Bearbeitung der Wanderjahre Wilhelm

Meiſters und die Fortführung und der Abſchluß der Fauſttragödie.

Die erſte Anregung zu den Wanderjahren iſt von Schiller ausgegangen. In einem Briefe vom 9. Juli 1796 hatte Schiller, indem er die Verwunderung ausſprach, daß Wilhelm, ein durchaus ſentimentaliſcher Charakter, in einem philoſophiſchen Jahrhundert ſeine Lehrjahre ohne Hilfe der Philoſophie vollende, die Forderung aufgeſtellt, der Dichter müſſe nun nur um ſo beſtimmter und nachdrücklicher hervorheben, daß Wilhelm trotzalledem in der That die für die Wechſelfälle des Lebens nöthige Selbſtändigkeit, Sicherheit, Freiheit und Feſtigkeit in ſich trage, oder, mit anderen Worten, daß er ſchon durch ſeine äſthetiſche Reife Realiſt genug ſei, um der Philoſophie nicht zu bedürfen. Und Goethe hatte geantwortet, daß dieſe Forderung eigentlich auf eine Fortſetzung des Werks deute, zu welcher er auch Idee und Luſt habe; vorläufig ſollten einige Verzahnungen darauf hinweiſen, daß die Geſtalten der Lehrjahre vielleicht künftig noch einmal auftreten würden.

Wir wiſſen nicht, inwieweit ſich bereits damals der Plan geſtaltete; er wurde mündlich zwiſchen den beiden Freunden verhandelt. Zunächſt war es wohl nur auf eine Reihe kleinerer Erzählungen abgeſehen, die, in einheitlichem Sinn geſchrieben, an Wanderungen Wilhelm's geknüpft werden ſollten. Wiederholt ſollte die Vorführung der mannichfachſten ſittlichen Wirren die Pflicht der Entſagung, d. h. die Pflicht ſittlicher Beſonnenheit und Maßhaltung, als den Grund- und Eckſtein aller Charakterbildung eindringlich vor Augen ſtellen; und in einige dieſer Wirren ſollte Wilhelm ſelbſt durch fördernde Theilnahme entwirrend und ſchlichtend eingreifen, um ſich als jener in ſich gefeſtete Charakter zu bewähren, deſſen Darlegung und Bethätigung Schiller mit vollem Recht als die unverbrüchliche Schlußidee der Lehrjahre verlangt hatte. Dies iſt der Urſprung

jener zu ſehr verſchiedenen Zeiten entſtandenen Novellen, welche einen Hauptbeſtandtheil der Wanderjahre bilden. Allmälich aber erweiterte und vertiefte ſich der Grundgedanke. Der Dichter beſchränkt ſich nicht mehr blos auf die Welt der Innerlichkeit, ſein Blick richtet ſich mehr und mehr auch auf das handelnde öffentliche Leben. Die Wendung tritt erſt nach dem Sturz Napoleon's ein, nach der Wiederherſtellung des Friedens. Ringsum der Druck der niederträchtigſten Reſtaurationspolitik; es war ein Friede ohne Glück, ohne Freiheit, ohne Wohlſtand. Unter den Gebildeten erregte Oppoſition; in den ärmeren Volksklaſſen ſchreckhaft ſich ſteigernde Auswanderung. Dazu das bedrohliche Kämpfen und Ringen neuer wirthſchaftlicher und geſellſchaftlicher Zuſtände, der Streit zwiſchen der Induſtrie und dem Feudalismus, der Zuſammenſtoß des Maſchinenweſens und des Handwerks; man fühlte die Berechtigung und Unabwehrbarkeit des Neuen, und man wußte ſich doch noch nicht klar Rechenſchaft zu geben, ob das Emporkommende beſſer ſei als das Untergehende. Wir gewinnen einen lebendigen Einblick in dieſe gährenden Stimmungen, wenn wir daran denken, daß eben jetzt in einem der geiſtvollſten Jünglinge jener Zeit, in Karl Immermann, der Entwurf jenes großen Zeitgemäldes entſtand, welches er wenige Jahre nachher in ſeinen Roman »Die Epigonen« niederlegte. Goethe, ſo ſehr er ſich der Tagespolitik verſchloß, war zu hell und ſcharfblickend und zu gemüthswarm und volksfreundlich, als daß er von dieſen Dingen hätte unberührt bleiben können. Klar ſchaut er der Zeit und ihren brennenden Fragen ins Auge; klar und vor keiner noch ſo kühnen Folgerung zurückſchreckend ſucht er nach einer lichten Zukunft, ſucht er nach neuen allgemeingiltigen Unterlagen des ſtaatlichen und geſellſchaftlichen Daſeins. Am 19. Juni 1818 ſchreibt er an Voigt (Briefw., herausgeg. von O. Jahn 1868. S. 408), daß er ſich in einer Fülle von Schriften und Werken über den Zuſtand der vereinigten Staaten

von Nordamerika befinde; es sei der Mühe werth, in solch eine wachsende Welt hineinzusehen. Es lag um so näher, die neu zuströmenden Eindrücke und Ideen in den Wanderjahren zu verarbeiten, da ja auch das letzte Buch der Lehrjahre bereits volkswirthschaftliche Hoffnungen und Drangsale in Anregung gebracht hatte. Unversehens schlang sich um den beabsichtigten Novellencyklus ein politischer Roman, der ein ewig denkwürdiges Zeugniß ist, wie dieser gewaltige Mensch in einem Lebensalter, in welchem die Meisten verknöchern oder sich nur eintönig wiederholen, stets neue Ringe der Bildung ansetzte und ein unablässig Wachsender war.

Bereits die erste Ausgabe von 1821 hat diese Doppelgestalt; noch mehr aber die in den Jahren 1826 — 1828 entstandene Ausgabe letzter Hand.

Künstlerisch zeigen die Wanderjahre überall die Spuren der Altersschwäche. Einzelne Novellen freilich, wie namentlich das Idyllion vom Zimmermann Joseph und das Märchen von der neuen Melusine, gehören noch Goethe's bester Zeit an und sind von unvergleichlicher Lieblichkeit und Anmuth, Reinheit und Schönheit. Doch dem Ganzen fehlt Geschlossenheit der Composition. Zum Theil, wie wir aus Eckermann's Mittheilungen wissen, bunt zusammengeraffte Manuscriptvorräthe; zum Theil, wie die Abschweifungen über die Lehrmeinungen des Neptunismus und Vulcanismus, die Empfehlung anatomischer Gypsabgüsse, und ganz besonders auch die mit Goethe's Ansicht von der Macht dämonischen Naturwaltens zusammenhängende seltsame Gestalt Makariens, störende und willkürliche Einschiebsel, die nur allzu sehr bezeugen, wie mißlich jener oft von Goethe im Alter ausgesprochene Grundsatz ist, daß der Dichter die Fabel des Helden blos als eine Art von durchgehender Schnur benutze, um darauf aneinanderzureihen, was er Lust habe. Ja, Goethe greift hier sogar zu demselben Nothbehelf, mit welchem Jean Paul

seinen Mangel an Compositionstalent zu beschönigen suchte; er führt sich als Berichterstatter und Herausgeber anvertrauter fremder Papiere ein. Die Motivirung ist lose und äußerlich, die Charakterzeichnung verblaßt; die Eigenheiten der Persönlichkeiten entwickeln sich nicht vor unseren Augen durch That und Handlung, sondern fast ausschließlich nur in Briefen und Tagebüchern. Alle Unarten des geschraubten Geheimrathsstils, der in den gleichzeitigen Briefen Goethe's so unangenehm hervortritt; selbst nachlässiger Satzbau.

Aber der Inhalt ist ein überraschender.

Novalis hatte Wilhelm Meisters Lehrjahre ein Evangelium der Oekonomie genannt. Die Wanderjahre setzen ihr ganzes Wesen darein, die Ehre dieses Vorwurfs zu verdienen.

Die Lehrjahre haben den schönen Menschen hervorgebracht; die Wanderjahre sollen die schöne Gesellschaft, den schönen Staat hervorbringen.

Im ersten Buch die Aufstellung des Ziels, insoweit es innerhalb des Bestehenden erstrebbar und erreichbar ist. Drei Einschnittspunkte heben sich scharf hervor. Zuerst am Eingang sehr bedeutsam das Idyllion von St. Joseph. Ein schlichter tüchtiger Handwerker, der still seinem Gewerbe nachgeht und sich darin nur um so inniger befriedigt fühlt, je sinniger er durch die angeborene Poesie, in welcher er sich überall mit den Wundern alter Legenden und heiliger Geschichten in Verbindung setzt, sein ganzes Dasein verklärt und durchgeistigt. Idealismus, aber thätiger; der Zimmermann Joseph ist naiv, was Wilhelm und die Seinigen erst aus der Tiefe der Bildung erreichen sollen. Zweitens das Zusammentreffen Wilhelm's und Jarno's. Nicht in unbestimmtem Bildungsstreben, sondern in der bewußten Beschränkung auf feste gemeinnützige Berufsthätigkeit liegt das ächte und reine Bildungsideal; Vielseitigkeit ist nicht Selbstzweck, sondern nur Mittel und Grundlage fruchtbringender und klar

wirkender Einſeitigkeit. Jarno wird Bergmann, Wilhelm wird Wundarzt. Drittens das Leben auf dem Gut des Oheims. Hier zum erſten Mal erklingt die tiefgreifende Frage nach der Stellung des Eigenthums. Der Dichter iſt ſehr weit entfernt von der Aufhebung des Privatbeſitzes, aber innerhalb deſſelben dringt er auf freiſinnigſte Selbſtloſigkeit. »Beſitz und Gemeingut«, das iſt der Wahlſpruch des Oheims. »Jede Art von Beſitz«, ſagt er, »ſoll der Menſch feſthalten, er ſoll ſich zum Mittelpunkt machen, von dem das Gemeingut ausgehen kann; er muß Egoiſt ſein, um nicht Egoiſt zu werden, er muß zuſammenhalten, damit er ſpenden könne. Was ſoll es heißen, Beſitz und Gut an die Armen geben? Löblicher iſt, ſich für ſie als Verwalter betragen. Dies iſt der Sinn der Worte Beſitz und Gemeingut; das Kapital ſoll Niemand angreifen, die Intereſſen werden ohnehin im Wettlauf ſchon Jedermann angehören.«

Und im zweiten Buch die Aufſtellung einer neuen Erziehungslehre. Wilhelm und alle die Menſchen, die in den alten Verhältniſſen groß wurden, haben ſich erſt durch unſägliche Kämpfe dieſe ſelbſtloſe Hingabe an das Ganze erringen müſſen; warum ſollen dieſe Kämpfe dem folgenden Geſchlecht nicht erſpart werden? Eine neue Erziehung thut Noth. Wilhelm reiſt in die pädagogiſche Provinz, um ſeinen Sohn Felix dort unterzubringen. Zunächſt handelt es ſich um die allgemein menſchliche Bildung, um die Erziehung zur Sittlichkeit. Will man den Grund und das Ziel der Erziehungsgrundſätze Goethe's verſtehen, ſo frommt es, auf ein Geſpräch zu verweiſen, das Goethe am 5. Auguſt 1815 mit Sulpiz Boiſſerée (Bd. 1, S. 259) führte. Er beklagte den Dünkel, der durch das philantropiniſtiſche Weſen erzeugt werde; aller Reſpect falle weg, Alles, was die Menſchen untereinander zu Menſchen mache. Was wäre denn aus mir geworden, ſagte er, wenn ich nicht immer genöthigt geweſen

wäre, Respect vor Anderen zu haben. Wo sind da religiöse, wo moralische und philosophische Maximen, die allein schützen können? Gegen diesen selbstsüchtigen Dünkel sucht Goethe anzukämpfen. Das Individuelle allerdings soll nicht unterdrückt werden, denn vernünftig ist nur, was Jedem gemäß ist; daher merken die Erzieher sorgfältig auf die angeborenen Neigungen des Einzelnen, und die nivellirende Uniformkleidung wird mit Strenge ferngehalten. Jedoch das Individuelle darf sich nicht anmaßlich aufspreizen. Werther war ja nur daran zu Grunde gegangen, daß er sein Herzchen wie ein krankes Kind hielt und ihm jeden Willen gestattete. Und so spricht sich die Summe dieser Erziehungsweisheit in dem Gebot der drei »Ehrfurchten« aus, die nach allen Seiten hin den Kreis aller menschenmöglichen Verhältnisse und Pflichten umfassen, in der Ehrfurcht vor dem, was über uns ist, in der Ehrfurcht vor dem, was unter uns ist, und in der Ehrfurcht vor dem, was uns gleich ist. Aus diesen drei Ehrfurchten entspringt dann naturgemäß die oberste Ehrfurcht, die Ehrfurcht vor sich selbst, und jene entwickeln sich abermals aus dieser, so daß der Mensch zum Höchsten gelangt, was er zu erreichen fähig ist, daß er sich selbst für das Beste halten darf, was Gott und Natur hervorgebracht haben, ja daß er auf dieser Höhe verweilen kann, ohne durch Dünkel und Selbstheit wieder ins Gemeine gezogen zu werden. Sodann handelt es sich um die Erziehung des Menschen zum Bürger. Wer sich diese Gesinnung der Ehrfurcht zu eigen gemacht hat, kann getrost in einen bestimmten Beruf eintreten. Wilhelm wird in die höhere Abtheilung der Erziehungsprovinz eingeführt, in die Erziehung zu gesonderter Berufsthätigkeit. Alles geht hier darauf hinaus, das schöne Gleichgewicht zwischen dem Idealen und Realistischen aufrecht zu erhalten; es gilt, weder Phantasten, noch Philister, sondern harmonische, im antiken Sinn gute und schöne Menschen zu bilden. Die Baukunst als die Kunst, die

dem Handwerk am nächſten verwandt iſt, erſcheint als der Mittelpunkt. Drama und Theater, als die Kunſt des bloßen Scheins, wird ausgeſchloſſen. Und umgekehrt wird das Handwerk möglichſt zur freien Kunſt emporgehoben. Jeder blos handwerksmäßigen Arbeit wird ein muſiſches Gegengewicht geboten, wie denn bei faſt jeder Arbeit Geſang ertönt. Geht die Erziehung der Pferdezüchter z. B. vornehmlich auf Ausbildung des Sprachtalents, ſo iſt dies freilich barock ausgedrückt, an ſich aber iſt es die folgerichtige Durchführung und nur eine neue Spiegelung des einheitlichen Grundgedankens.

Zuletzt die Summe des Ganzen, die Organiſation der neuen Geſellſchaft. Sie geht von einem Bunde aus, welchem Wilhelm und der geſammte Freundeskreis der Lehrjahre angehören. Oberſtes Geſetz iſt, in irgendeinem Fach muß einer vollkommen ſein, wenn er Anſpruch auf Mitgenoſſenſchaft machen will. Der größte Theil gehört dem Handwerkerſtande an, und der herkuliſche St. Chriſtoph zeigt uns, daß auch der laſttragende Proletarier darin nicht vergeſſen iſt. Standesunterſchiede giebt es nicht; in dieſer »Aſſociation« gilt nur das Recht und der Adel der Arbeit. Gleichviel ob die Mitglieder dieſes Bundes mit Wilhelm und deſſen Freunden nach Amerika auswandern oder ob ſie ſich in den unbebauten Strecken der alten Welt anſiedeln oder ob gar einige derſelben ſich zum Bleiben in den bisherigen Wohnſitzen bewegen laſſen, ſie verfolgen überall die gleichen Zwecke mit den gleichen Mitteln. Der Dichter hat es übernommen, wenigſtens die Umriſſe ihrer Grundſätze und Einrichtungen zu zeichnen. Grund und Boden iſt die unerläßliche Vorausſetzung; er iſt durch den großen Güterbeſitz der Unternehmer geſichert. Doch iſt die Aufgabe, dem bewegten Leben, der Kraft und dem Erwerb der Arbeit, ſpornenden Antrieb und ungehinderte Entfaltung zu ſchaffen. Damit ein Jeder zur vollen und freien Bewegung und Verwerthung ſeiner Arbeitskraft komme, iſt ein

Centralcomité errichtet, das ihn in ſeinem Maße und nach ſeinen Zwecken aufklärt. Allen wird die größte Achtung für die Zeit eingeprägt. Die Familienkreiſe haben für ſtrenge Zucht und Sitte zu ſorgen; und wo dieſe nicht ausreichen, da greift eine muthige Obrigkeit ein, eine ſorgſame Polizei, die den Unbequemen beſeitigt, bis er begreift, wie man ſich anſtellt, um geduldet zu werden. Die Obrigkeit iſt niemals an einem und demſelben Ort; ſie zieht nach Art der deutſchen Kaiſer beſtändig umher, um Gleichheit in den Hauptſachen zu erhalten und in läßlichen Dingen einem Jeden ſeinen Willen zu geſtatten. So lange es möglich iſt, wird das Emporkommen einer Hauptſtadt vermieden. Stehende Heere giebt es nicht; alle Bürger ſind der Vertheidigungskunſt kundig.

Dies ſind die politiſchen Zukunftsträume der Wanderjahre. Allerdings noch durchaus phantaſtiſch. Aber auf die größere oder geringere Durchbildung kommt es nicht an. Es genügt die einfache Thatſache, daß ſich Goethe überhaupt in derartige Ideenkreiſe hineingeſponnen hat.

Mit Verwunderung ſehen wir, daß er, der bisher vorzugsweiſe immer nur der Dichter der inneren Seelenleiden und Bildungskämpfe geweſen, in ſeinem ſpäten Greiſenalter ſich eine neue Organiſation des Staats und der Geſellſchaft zum Gegenſtand angelegentlichſter Betrachtung macht. Und, was das Wunderbarſte iſt, er glaubt an dereinſtige Verwirklichung. »Einfach groß«, ſagt er, »iſt der Gedanke, leicht die Ausführung durch Verſtand und Kraft; das Jahrhundert muß uns zu Hilfe kommen, die Zeit an die Stelle der Vernunft treten und in einem erweiterten Herzen der höhere Vortheil den niederen verdrängen.«

Oft iſt daher Goethe als der Vorläufer und Parteigenoſſe der neueren ſocialiſtiſchen Lehren und Beſtrebungen bezeichnet worden. Die Berührungen liegen klar vor Augen. Im innerſten Grund iſt aber dieſer vermeintliche Socialismus Goethe's doch nur die Humanitätsidee des achtzehnten Jahrhunderts, auf das

Politische übertragen. Auch Wilhelm von Humboldt's Schrift über die Grenzen der Wirksamkeit des Staats handelt nicht von Verfassung und Verwaltung, sondern nur von der Nothwendigkeit gesellschaftlicher Zustände und Einrichtungen, in denen jeder Einzelne sich in ungebundenster Freiheit nach seiner Eigenthümlichkeit entwickeln und verwerthen könne; der Staat hat nur die Obliegenheit, für Sicherheit zu sorgen, für innere und für äußere.

Neben die Wanderjahre stellte sich der zweite Theil des Faust.

Seit dem August 1824 hatte sich die Idee der Faustdichtung wieder gemeldet. Manche Einzelheiten, wie der antikisirende Theil der »Helena« und die Scenen, welche jetzt die ersten Scenen des fünften Akts bilden, stammen bereits aus dem Anfang des Jahrhunderts. Alles Uebrige fällt unmittelbar in die Zeit nach dem Schluß der Wanderjahre. Im August 1831 war das Ganze vollendet.

Es war dem Dichter, als schreite er mitten durch seine Träume hindurch, als er am Abend seines Lebens zu dieser tiefsten und eigenthümlichsten Schöpfung seiner Jugendzeit zurückkehrte. Am 14. November 1827 schreibt er an Knebel: »Dieses Werk kommt mir jetzt ebenso wunderbar vor wie die hohen Bäume in meinem Garten am Stern, welche, obwohl noch jünger als diese poetische Conception, zu einer Höhe herangewachsen sind, daß ein Wirkliches, welches man selbst verursacht hat, als ein Wunderbares, Unglaubliches, nicht zu Erlebendes erscheint.«

Wie die Wanderjahre nicht blos die Fortsetzung, sondern wesentlich die Erweiterung und Vertiefung der Lehrjahre waren, so sollte auch der zweite Theil des Faust nicht blos die Fortsetzung, sondern wesentlich die Erweiterung und Vertiefung des im ersten Theil niedergelegten Ideengehalts sein. Hier wie dort das Heraustreten aus der Innerlichkeit in das handelnde öffentliche Leben, hier wie dort das sehnende Ausschauen nach einer glückserfüllteren Wirklichkeit des staatlichen Daseins.

In den Worten, mit welchen Goethe 1827 im sechsten Band von Kunst und Alterthum die erste Veröffentlichung der »Helena« begleitete, hat Goethe die Forderung, welche er von Seiten der Idee an sein Gedicht stellte, klar ausgesprochen. »Darüber«, sagte er, »mußte ich mich wundern, daß Diejenigen, welche eine Fortsetzung und Ergänzung des Faustfragments unternahmen, nicht auf den so naheliegenden Gedanken gekommen sind, es müsse die Bearbeitung eines zweiten Theils sich nothwendig aus der bisherigen kümmerlichen Sphäre ganz erheben und einen solchen Mann in höhere Regionen durch würdigere Verhältnisse durchführen.« Und Goethe ging weiter. Goethe steigerte diese Forderung in einer Weise, welche den innersten Lebensnerv des Gedichts empfindlich berührte. Nur in sehr bedingtem Sinn ist es wahr, wenn Goethe meinte, in diesem zweiten Theil seinen Helden, wie es erlaubt und geboten war, in höhere und breitere Weltverhältnisse gestellt zu haben. Die Allen sichtbare Thatsache ist, daß Faust in den vier ersten Akten fast ganz und gar in die untergeordnete Stellung eines Zuschauers herabgedrückt wird und daß sich statt seiner unversehens ein anderer Held einschiebt, ein sehr ideeller, aber dafür auch ganz unpersönlicher und individualitätsloser. Ist es die wunderbare Kraft und Tiefe des ersten Theils, daß Faust eine vollausgeprägte glaubliche Persönlichkeit und doch zugleich der symbolische Träger des strebenden Menschengeistes und der allgemeinen Menschheitsidee ist, so wird in diesem zweiten Theil nunmehr die Menschheitsidee selbst der Held. An die Stelle der Geschichte Faust's tritt die Geschichte der Hauptrichtungen der menschheitlichen Entwicklung; an die Stelle einer Tragödie tritt eine dichterisch behandelte Philosophie der Geschichte.

Keine Frage, daß durch diese Steigerung das Gedicht an Tiefe des Gehalts gewann; aber es war eine Steigerung, welche den Reif dichterischer Darstellbarkeit durchbrach. Wenn der

zweite Theil des Faust an dichterischer Kraft und Wirksamkeit so unendlich weit hinter dem ersten Theil zurücksteht, ja wenn er zuweilen sich in das fast unerträglich Matte und Gestaltlose verliert, so daß er niemals warm in die Herzen gedrungen ist, so ist dies nicht ausschließlich der zitternden Hand des Alters zuzuschreiben, sondern ebensosehr der Natur und der Fassung des Stoffs selbst. Es ereignete sich, was Schiller in einem Briefe vom 23. Juni 1797 scharfblickend vorausgesagt hatte; die Fortsetzung des Faust wurde eine lehrhaft philosophirende Ideendichtung, in welcher die schöpferische Phantasie sich zum Dienst der Vernunftidee bequemen mußte. Statt der folgerichtig in sich selbst fortschreitenden Handlung nur eine lose, durch spitzfindige Verstandesklügelei zusammengekünstelte Reihe gesonderter Bilder und Phantasmagorien, die, wie Eckermann einmal in seinen Gesprächen (Bd. 2, S. 264) sich unter Zustimmung Goethe's ausdrückt, wohl aufeinander wirken, aber doch einander wenig angehen. Und statt der lebenswarmen und hell plastischen Gestaltung, welche den ersten Theil auch dichterisch zu einer der großartigsten Schöpfungen macht, jetzt das üppigste Emporwuchern der seit langer Zeit in Goethe wurzelnden Unart, feste mythologische Ueberlieferungen willkürlich zu bildlichen Ausdrucksformen bestimmter Begriffe umzudeuten und sie durch diese eigenwillige Umdeutung zu schwankenden schattenhaften Allegorien zu verflüchtigen.

H. Düntzer hat mit kenntnißreichster Feinsinnigkeit in seinem trefflichen Faustcommentar bis in das Einzelste ausgedeutet, was der Dichter in den seltsamen Räthselkram hineingeheimnißt hat.

Wir fassen den Gedankengang in folgender Weise:

Der erste Akt ist die buntbewegte Exposition. Zuerst Anknüpfung an das Vorangegangene, Erwachen Faust's zu neuem Leben. Sodann in den Scenen des Mummenschanzes im kaiser-

lichen Palast die Darstellung der elenden politischen Zustände der Gegenwart. Der Staat verfällt; dem Kaiser und seinen Rathgebern und Schmeichlern ist es nur um Lust und Genuß zu thun, die Revolution ist das Streben des geknechteten Volks nach Rettung und ist doch selbst nur Unverstand und Zerstörung. Es folgt das Hinabsteigen Faust's zu den Müttern, zu den ewigen unwandelbaren Wesenheiten und Urbildern aller Dinge, die waren und sein werden. Die Mütter sind die Ideen im Sinn Plato's, die Kategorien. Diese tiefsinnige Scene soll sagen, daß die Erlösung und Verjüngung der gesunkenen Menschheit nur aus dem Tiefsten und Idealsten zu gewinnen ist; und zwar, wie in den letzten Scenen noch weiter ausgeführt wird, nicht in flüchtiger Oberflächlichkeit, sondern nur in ernster sittlicher Anspannung und Arbeit.

Von jetzt ab tritt daher das Wesen dieses Ideals selbst und das bald vorschreitende bald rückschreitende Ringen der Menschheit nach Erkenntniß und Erreichung desselben in den Vordergrund.

Im zweiten Akt das Werden und Wachsen der Natur und des Menschengeistes. Zwei Motive treten besonders hervor, die Schöpfung des Homunculus und die klassische Walpurgisnacht. Der Homunculus ist das Verlangen des noch Ungestalteten nach Gestalt, das Seufzen des noch blos Gedachten nach Dasein und Wirklichkeit, oder, wie ein Hegel'scher Philosoph sagen würde, das Streben aus dem »An sich« in das »Für sich«; der Homunculus verschwindet daher, nachdem in der klassischen Walpurgisnacht die ersten großen Erd- und Geschichtsrevolutionen zu festem maßgebendem Abschluß gekommen. Die klassische Walpurgisnacht aber ist die allegorische Darstellung der Urgeschichte, ist eine nach Goethe'scher Anschauung gemodelte Kosmo- und Theogenie. Drei verschiedene Gruppen bilden drei verschiedene Entwicklungsreihen. Die erste Gruppe ist das chaotische Durcheinander wilder unge-

stümer Naturkräfte, symbolisirt durch Greife, Ameisen, Arimaspen, Sphinxe; die zweite Gruppe ist der Eintritt des Menschen, symbolisirt durch Nymphen und Heroen; die dritte Gruppe ist einerseits die Entstehung der Wissenschaft, symbolisirt durch Thales und Anaxagoras, welche, der eine neptunistisch, der andere vulkanistisch, das Werden der Erde zu erklären suchen, und andererseits die Entstehung der Kunst, symbolisirt durch die Telchinen, durch die Doriden und durch die Wundergestalt Galatea's.

Folgerichtig fügt sich jetzt »Helena« als dritter Akt ein. Es ist das Leben der Menschheit im Ideal der Kunst, die Hoheit des Griechenthums, das christlich germanische Mittelalter, das Moderne mit seinem immer wieder auftauchenden Streit des Klassischen und Romantischen. Es ist ein falscher Zug, daß Goethe durch übel angebrachte Bescheidenheit sich verleiten ließ, nicht sich und Schiller, sondern Byron als Träger des modernen Kunstgeistes hinzustellen.

Mit dem vierten Akt betreten wir das Gebiet des Staats. Unzweifelhaft dachte der Dichter bei dieser Anordnung an Schiller's tiefsinnige Abhandlung über die ästhetische Erziehung des Menschen; durch die Schönheit zur Freiheit. Es war die wichtigste und unerläßlichste Aufgabe, welche sich dieser zweite Theil nach der ganzen Natur und Richtung seiner Grundidee zu stellen hatte. Es mußte eine Naturgeschichte des Staatslebens gegeben werden, wenigstens eine allegorisirende, wie der dritte Akt eine allegorisirende Naturgeschichte des Kunstlebens war. Leider aber ist zu sagen, daß diese Aufgabe nicht erfüllt ist. Dieser vierte Akt ist nur nach seinen Absichten zu beurtheilen, nicht nach seiner dichterischen Ausführung. Es ist das Letzte und entschieden das Schwächste, was Goethe geschrieben hat. Nur der Anfang gehört dem Frühling 1827 an; das Andere fällt in das erste Halbjahr 1831, d. h. in die trübe Zeit unmittelbar nach dem Tode des

Sohnes und nach der Wiedergeneſung aus ſchwerer Krankheit. Vereinzelte unzuſammenhängende Bilder von der Armſeligkeit des alten deutſchen Reichs; Anarchie, Aufruhr, Krieg, Streit zwiſchen Kaiſer und Gegenkaiſer, gleißende Mißregierung, habſüchtige Uebergriffe der Kirche. Eine matte Wiederholung des erſten Aktes.

Und nun der fünfte Akt, zum größten Theil aus den Jahren 1824 — 1826 ſtammend.

Auch er iſt dichteriſch unbedeutend. Er iſt nicht ein Abſchluß, ſondern nur ein dürftiges Nothdach. Die Fauſttragödie mußte Fragment bleiben, weil die Menſchheitsidee eine ewige und unendliche iſt. Je bewußter und eindringlicher ſich im Lauf des Gedichts die Perſönlichkeit Fauſt's zur allgemeinen Menſchheitsidee vertieft und erweitert hat, um ſo widerſprechender und verletzender iſt es, wenn Fauſt zuletzt wieder in alle Schranken hinfälligen Einzeldaſeins zurückgedrängt und eingeengt wird, wenn die Sorge um die Geſundheit ihn heimſucht, wenn er erblindet, wenn er in kläglicher Altersſchwäche ins Grab ſinkt. Die Rettung und Erlöſung, die die Menſchheit in raſtlos fortſchreitender Vervollkommnung und Läuterung ſich ſelbſt bringen ſoll, kann, auf das Einzeldaſein angewendet, nur im Sinn des Dogmas als wunderthätige Gnadenerlöſung dargeſtellt werden. Und Mephiſtopheles, ſtatt von der ewig fortſchreitenden und ſich läuternden Menſchheitsidee ſelbſt überwunden zu werden, verliert nur ſein Anrecht, weil er, bei dem Anblick der Engel von garſtigem Gelüſt überwältigt, den richtigen Augenblick verſäumt, in welchem es galt, die Seele Fauſt's in Beſitz zu nehmen. Im Jahr 1780 hatte Goethe, als der Maler Müller den Streit des Engel Michael und des Satan um den Leichnam Moſis gemalt hatte, dieſen widerlichen Streit eine alberne Judenfabel genannt, die weder Göttliches noch Menſchliches enthalte; jetzt verfällt er demſelben Motiv. Doch müſſen wir uns hüten, über der un-

zulänglichen Form die Tiefe der treibenden Idee zu übersehen. Die Idee aber, welche dieser fünfte Akt zur Darstellung und Verherrlichung bringt, ist dieselbe tief bedeutsame Verweisung auf die letzten Ziele des wirkenden und schaffenden Idealismus, auf zweckvolle Thätigkeit und kühnen Fleiß des Einzelnen und auf Glück und Freiheit des staatlichen Gesammtlebens, die auch der innerste Lebensnerv der Wanderjahre ist. »Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm.« Faust ist herausgetreten aus seiner stürmenden Innerlichkeit, aus seinem brütenden Grübeln, aus seiner trüben Leidenschaftswelt; in seinem wilden Streben nach Unendlichkeit hat er sich zu vernünftiger Beschränkung erzogen. Nicht thatlos unmuthige Verneinung der Wirklichkeit, sondern thatkräftig unerschrockene Verwirklichung der höchsten Menschheitsideale. In froher unermüdlicher Arbeit und Schaffensfreude kämpft Faust dem herrischen Meer fruchtbares Land ab; er gründet neue Ansiedelungen, strebenskräftige, freiheitsvolle.

„Ja, diesem Sinne bin ich ganz ergeben,
Das ist der Weisheit letzter Schluß:
Nur Der verdient sich Freiheit wie das Leben
Der täglich sie erobern muß.
Und so verbringt, umrungen von Gefahr
Hier Kindheit, Mann und Greis sein tüchtig Jahr.
Solch ein Gewimmel möcht ich sehn,
Auf freiem Grund mit freiem Volke stehn.
Zum Augenblicke dürft' ich sagen:
Verweile doch, Du bist so schön!
Es kann die Spur von meinen Erdentagen
Nicht in Aeonen untergehn.
Im Vorgefühl von solchem hohen Glück,
Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick."

Wenige Monate nach der Vollendung des Faust starb Goethe; am 22. März 1832, Abends um zwölf Uhr, fast dreiundachtzig Jahre alt.

Eckermann erzählt: »Am andern Morgen nach Goethe's Tode ergriff mich eine tiefe Sehnsucht, seine irdische Hülle noch einmal zu sehen. Sein treuer Diener schloß mir das Zimmer auf, wo man ihn hingelegt hatte. Auf dem Rücken ausgestreckt, ruhte er wie ein Schlafender; tiefer Friede und Festigkeit waltete auf den Zügen seines erhaben edlen Gesichts. Die mächtige Stirn schien noch Gedanken zu hegen. Der Körper lag nackend in ein weißes Betttuch gehüllt. Der Diener schlug das Tuch auseinander, und ich erstaunte über die göttliche Pracht dieser Glieder. Die Brust überaus mächtig, breit und gewölbt, Arme und Schenkel voll und sanft muskulös, die Füße zierlich und von der reinsten Form, und nirgends am ganzen Körper eine Spur von Fettigkeit oder Abmagerung und Verfall. Ein vollkommener Mensch lag in großer Schönheit vor mir, und das Entzücken, das ich darüber empfand, ließ mich auf Augenblicke vergessen, daß der unsterbliche Geist eine solche Hülle verlassen. Ich legte meine Hand auf sein Herz, und ich wendete mich abwärts, um meinen verhaltenen Thränen freien Lauf zu lassen.«

Nie ist ein Menschenleben so tief und großartig, so rein und voll ausgelebt worden.

In Goethe erfüllte und vollendete sich, was der innerste Kern und die treibende Kraft der großen Aufklärungskämpfe des achtzehnten Jahrhunderts gewesen war.

Erst durch Goethe's tiefe und schönheitsvolle Dichtung haben wir wieder gelernt, was ein Leben der Weisheit und Schönheit ist, was es heißt, ein hoher und reiner Mensch sein. Und es wird noch gar vieler und noch gar gewaltiger geschichtlicher Wandlungen und Entwicklungen bedürfen, bevor wir in Bildung und Sitte, in Staat und Gesellschaft dieses hohe Menschheitsideal erreicht und verwirklicht haben.

UNIVERSITY OF M
3 9015 05324

DO NOT REMOVE
OR
MUTILATE CARD